Die Dramenpläne Miltons.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät

der

Albert-Ludwigs-Universität

zu

Freiburg i. Br.,

vorgelegt von

Walther Schork

aus Freiburg i. Br.

1934

Druck: Handelsdruckerei C. Trute, Quakenbrück.

Referent: Prof. Dr. Brie.
Korreferent: Prof. Dr. Heiss.

Tag der mündlichen Prüfung: 11. Juli 1934

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

(Die vorliegende Arbeit erscheint zugleich auch als Sonderdruck in Kommission bei Handelsdruckerei C. Trute, Quakenbrück.)

Meiner lieben Mutter!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543109_0026

Inhalt.

Quellen- und Literaturverzeichnis I

I.

Milton und das Drama (bis 1640) 1

Frühe Zeugnisse (§ 1—3), Arcades und Comus (§ 4—5), Commonplace Book (§ 6). Italienreise (§ 7), „Of Education" (§ 8).

II.

Untersuchung der Dramenpläne von Milton.

1. Kap. Handschrift und Datierung 12

Handschrift (§ 9), Datierung (§ 10).

2. Kap. Die Quellen der Dramenpläne 13

a) Quellen der biblischen Dramenpläne.
Bibel (§ 11), Kommentar von Lavater (§ 12).
b) Quellen der historischen Pläne.
Historische Werke (§ 13), Einzeluntersuchung (§ 14).

3. Kap. Die Stoffe der Dramenpläne nach ihren Motiven. . 19

a) Die Motive der ausführlicheren Pläne (§ 15—18).
b) Die Motive der kürzeren biblischen Pläne:
Motive der sittlichen Zucht (§ 20), des Götzendienstes (§ 21), Gottesstreiter und Könige (§ 22), Prophetismus (§ 23). Restliche Pläne (§ 24).
c) Die Motive der historischen Pläne.
Motiv der sittlichen Zucht (§ 26); Epochen der angelsächsischen Geschichte (§ 27); Freiheitshelden und Könige (§ 28); Religiöse und kirchliche Motive (§ 29). Restliche Pläne (§ 30).

4. Kap. Zur geplanten Form der Dramen 34

Klassizistische Grundlagen (§ 31—33), besondere Wirkungsmittel (§ 34—35), Diskussionsszenen (§ 36), Beurteilung (§ 37), Form der geplanten Titel (§ 38).

5. **Kap. Aufgabe und Sinn der geplanten Dramen** . . . 41
a) Miltons Äußerung in „The Reason of Church Government": Streben nach nationaler, öffentlicher Wirkung (§ 39—41).
b) Die moralisch-nationale Bedeutung der gewählten Motive.
Allgemein moralische Bedeutung (§ 42), Frauenrollen, Darstellung des Lasters (§ 43). Aktuelle Bedeutung (§ 44—48).
c) Zusammenfassende Bemerkungen.
Verwurzelung der Dramenpläne in dem religiösen und nationalen Bewußtsein Miltons (§ 49), Bemerkungen zur Wahl des Dramas als Form (§ 50).

6. **Kap. Zur unterbliebenen Ausführung der Dramenpläne** . 55
Die begonnene Ausführung (§ 51), die unterbliebene Ausführung (§ 52—53); eine Buchanan-Übersetzung von Milton? (§ 54).

7. **Kap. Die Bedeutung der Dramenpläne in der Entwicklung Miltons** 59
Ihr Platz in der Entwicklung des jungen Milton zum politischen Schriftsteller und nationalen Dichter (§ 55—56).

III.

Anhang.
Zur literarhistorischen Stellung der Dramenpläne.

I. **Die Stellung der Dramenpläne zu der englischen dramatischen Literatur vor 1642** 63
Kein Zusammenhang mit dem Bibeldrama des Mittelalters (§ 57). Andere Richtung der elisabethanischen Dramatik (Shakespeare) (§ 58). Gemeinsamkeiten mit klassizistischen Dramen Englands (§ 59—60). Verwandtschaft in der Auffassung des Dramas bei Milton mit der englischen klassizistischen Tradition (§ 60).

II. **Die Stellung der Dramenpläne zu der kontinentalen dramatischen Literatur im 16./17. Jahrhundert** 72
Milton und die italienische Renaissancekritik (§ 62). Das Verhältnis der Dramenpläne „Paradise Lost" zu Andreini und Grotius (§ 63). Parallele Behandlungen zu anderen Dramenplänen (§ 64). Formale Gemeinsamkeiten mit dem kontinentalen Drama (§ 65). Parallele Erscheinungen der kontinentalen Theaterkultur; das Jesuitentheater, das Theater der französischen Calvinisten, das holländische Theater (Vondel) (§ 66). Zusammenfassung: Einordnung der Dramenpläne in das Drama der westeuropäischen Protestanten (§ 67).

Quellen- und Literaturverzeichnis.

1. Miltons Werke.

Poetical Works, herausgegeben von Masson (London, Macmillan, 1890),Grierson (Ld., Chatto and Windus 1925), Beeching (Oxford, Univ. Press 1930).

Arcades, Comus, ed. by A. W. Verity, Cambridge, Univ. Press 1891.

Paradise Lost, ed. by A. W. Verity, Cambridge, Univ. Press 1929.

English Poems, ed. by R. C. Browne, Oxford 1897.

Latin Poems, ed. by W. MacKellar. New Haven 1930.
= Cornell Studies in Engl. Vol. XV.

Prose Works, ed. by J. A. St. John (Bohn Library), 5 Bde. London 1893 ff.

Commonplace Book, ed. by A. A. Horwood (Camden Society). Revised Edition, 1877.

Private Correspondence and Academic Exercises, ed. by P. B. and E. M. Tillyard, Cambr. Univ. Press 1932.

Facsimile of the Manuscript of Milton's Minor Poems in the Library of Trinity College Cambridge, ed. by W. A. Wright, Cambridge 1899.

2. Sonstige Quellenwerke.

Alexander, Sir William, The Poetical Works, Glasgow, M. Ogle 1870/1.

Andreini, Giambattista, L'Adamo, con un saggio sull' „Adamo" e il „Paradiso Perduto" a cura di Ettore Allodoli, Lanciano, Carabba 1913.

Avancini, Nicolaus, Poesis Dramatica.
Pars V, Romae, Varesius 1686 (Leone Santi: David de Golia Victor).
Pars III, Coloniae, Friessen 1680 (Tancred Cottone; Olaus Magnus, David, Sidrach Misach et Abdenago).

Beda, Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum. ed. A. Holder, Freiburg u. Tübingen, 1882. — Germanist. Bücherschatz 7.

Beza, Theodor, Abraham Sacrifiant, translated by Arthur Golding. ed. by Malcolm W. Wallace. Univ. of Toronto Library 1906.

Bibel: Biblia Sacra Vulgatae Editionis, ed. P. M. Hetzenauer. Ratisbonae et Romae 1914.

Sacra Biblia sive Test. Vetus ab J. Tremelio et Fr. Junio . . . et Test. Novum a Th. Beza. Tiguri 1623.

The Holy Bible, Authorised Version. London 1890.

Buchanan, George: The Sacred Dramas, translated by A. Brown, Edinborough, Thin 1906.

Castelvetro, Ludovico: Poetica d'Aristotele Vulgarizzata et Sposta. Vienna d'Austria, G. Stainhofer 1570.

Caussinus, Nic.: Tragoediae Sacrae. Coloniae, J. Kinchius 1621.

Cunliffe, J. W.: Early English Classical Tragedies, Oxford, Clarendon Press 1912 (Textabdrucke).

Cyprian: Brief an Donatus, in: Sämtl. Werke der Kirchenväter, Bd. 5, Kempten 1832.

Daniel, Samuel: The Complete Works, ed. by A. B. Grosart, London 1885.

Des-Masures, Louis: Tragédies Saintes. Ed. par Ch. Comte. Paris, Cornély et Cie 1907.

Dramata Sacra e Veteri Testamento desumptae. Basileae o. J. (1547), besonders Werke von Ziegler.

Druraeus, Gulielmus: Dramatica Poemata. Antwerpiae, Petrus Beller 1641.

Elisabethan Critical Essays, ed. by G. Gr. Smith. Oxford 1904.

Fabricius, Andreas: Samson. Coloniae, Mat. Cholinus 1569.

Fox, John: Christus Triumphans, Comoedia Apocalyptica, Basil. 1556.

Garnier, Robert: Les Tragedies. Rouen, J. Courant 1618.

Greville, Fulke: Life of Sidney. Oxford, Clarendon Press, 1907.

Grimoaldus, Nicolaus: Archipropheta. Tragoedia. Coloniae, Mart. Gymnicus 1548.

Grotius, Hugo: Sacra, in quibus Adamus Exul. Dordraci, Petrus van Braam 1798.

Grotius, Hugo: Poemata Omnia. Ed. quinta. Amstelod. 1670.

Heinsius, Daniel: Herodes Infanticida. Tragoedia. Lugd. Batavorum, 1632.

Holinshed, Ralph: Chronicles of England, Scotland and Ireland. London 1807 ff. (Neudruck).

Lactantius: Ausgewählte Schriften. — Bibl. der Kirchenväter. Bd. 36. Kempten und München, Kösel 1919.

Lavater, Ludovicus: In Libros Paralipomenon sive Chronicorum Commentarius. Tiguri, Chr. Froschoverus 1573.

Lummenaeus a Marca, Jacobus Corn.: Musae Lacrymantes sive Pleias Tragica id est Septem Tragoediae Sacrae. Duaci, Joann. de Fampoux 1628.

Malmesbury, William of: De Gestis Regum Anglorum. ed. Henricus Savile. Francoforti 1601.

Mazzoni, Jacopo: Della Difesa della Comedia di Dante. Parte Prima. Cesena, Bart. Reverius 1587.

Minturno, Antonio: L'Arte Poetica. Venetiis, Valvassori 1563. De Poeta. Venetiis 1571 (in: Thurnus Annitta, Speculum Poetarum).

Monmouth, Geoffrey of: Historia Regum Britanniae, hg. von San Marte (A. Schulz). Halle 1854.

Old Dramatists, ed. by A. Dyce. London, G. Routledge & Sons, o. J. (Lodge-Greene, A Looking Glass for London and England-Peele, David and Bethsabe).

Rhodius, Theodor: Dramata Sacra. Argentorati, P. Ledertz 1625.

Scaliger, Jul. Caesar: Poetices libri septem. Ed. quarta, Bibliopolio Commeliano 1607.

Schoepper, Jacob: Comoediae et Tragoediae Sacrae et Novae. Coloniae, Mat. Cholinus 1562.

Schonaeus, Corn.: Terentius Christianus. Antwerpen, J. Moretus 1598.

Sidney, Philip: The Defence of Poesie, ed. by A. Feuillerat. Cambridge Univ. Press. 1923.

Simon, Joseph: Tragoediae Quinque. Coloniae Agripp., Paulus Metternich 1680.

Speed, John: The History of Great Britain under ye Conquests of ye Romans, Saxons, Danes and Normans etc. (Das benutzte Exemplar der Münchener Staats-Bibl. ohne Titelblatt; vermutlich Bd. 2 des „Theatre of Great Britain" Ld. 1611).

Spingarn J. E. ed.: Critical Essays of the Seventeenth Century. Oxford, Clarendon Press 1908.

Stow, John: Annales or a general Chronicle of England. London 1631.

Stymmelius, Christophorus: Comoediae Duae. Stettin, A. Kellner 1579.

Tasso, Torquato: Discorsi dell'Arte Poetica. Venetiis. 1587.

Tertullian: Über die Schauspiele. — Bibl. der Kirchenväter. Bd. 7. Kempten und München, Kösel 1912.

Tragédie Du Sac de Cabriere. Ein kalvinist. Drama der Reformationszeit, hg. von Karl Christ. Halle 1928.

Petrus Martyr Vermilius: In Librum Judicum Commentarii. Ed. secunda. Tiguri, Christ. Froschoverus 1565.

Vondel, Jan van den: De Werken, uitgegeben door J. van Lennep en J. H. W. Unger. Leiden, Sijthoff, o. J.

Selectae PP. Soc. Jesu Tragoediae. Antwerpiae 1634.

3. Milton-Biographien.

Bogholm, Milton and Paradise Lost. London 1932.

Hanford, James Holly: A Milton Handbook. London 1927.

Larson, M. A.: The Modernity of Milton. Univ. of Chicago Press 1927.

Masson, David: The Life of John Milton in Connexion with the History of his Time. Cambridge, London and New York, Macmillan 1859—94. (1. Bd. von 1859!).

Raleigh, Walter: Milton. London 1900.

Pattison, Mark: Milton. London 1887.

Stern, A.: Milton und seine Zeit, Leipzig 1877/79.

Saurat, Denis: Milton. Man and Thinker. London 1924.

Tillyard, E. M. W.: Milton. London 1930.

4. Milton-Studien.

Allodoli, Ettore: Giovanni Milton e l'Italia. Prato, Vestri-Spighi 1907.

Allodoli, Ettore: L'Adamo; siehe Andreini!

Cook, A. S.: Milton's View of the Apocalypse as a Tragedy, in: Herrigs Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen u. Lit. Bd. 129 (1912).

Edmundson, George: Milton and Vondel. A Curiosity of Literature. London, Trübner und Co. 1885.

Firth, C. H.: Milton as an Historian, in: Proceedings of the British Academy. Vol. III. 1907/8.

Fletcher, Fr. H.: Milton's Use of the Bible.-Univ. of Illinois Studies in Lang. and Lit. XIX, Nr. 3. 1929.
Contributions to a Milton Bibliography (1800—1930) — Univ. of Illinois Studies in Lang. and Lit. XVI, Nr. 1. 1931.

Gilbert, A. H.: Milton and the Mysteries, in: Studies in Philology. Vol. XVII (1920).

The Cambridge Manuscript and Milton's Plan for an Epic. in: Studies in Philology. Vol. XVI (1919).

Greenlaw, E.: A Better Teacher than Aquinas, in: Studies in Phil. Vol. XIV (1917).

Spenser's Influence on „Paradise Lost", in: Studies in Phil. Vol. XVI (1920).

Hales, John W.: Milton's Macbeth, in: Nineteenth Century, Vol. XXX. (London 1891).

Hanford, James Holly:

The Dramatic Element in „Paradise Lost", in: Studies in Philology. Vol. XIV (1917).

The Chronology of Milton's Private Studies. — Public. of the Mod. Lang. Assoc. of America. Vol. XXXVI (1925).

The Youth of Milton. Samson Agonistes and Milton in Old Age. in: Studies in Shakespeare, Milton and Donne. — Univ. of Michigan Publ. 1925.

Kreipe: Chr. E.: Miltons „Samson Agonistes". — Studien zur engl. Philologie, hg. von Morsbach und Hecht. Halle 1926.

Langdon, Ida: Milton's Theory of Poetry and Fine Art. An Essay with a Collection of illustrative Passages from his Works. — Cornell Studies in English 1924.

Lehmann, Ernst: Tendenz und Entstehungsgeschichte von Miltons „History of Britain". Berliner Diss. 1921.

Liljegren, S. B.: Studies in Milton. Lund 1918.

Mutschmann, H.: Milton's Eyesight and the Chronology of his Works. — Acta et Commentationes Univ. Dorpatensis B. Humaniores. Bd. V. Dorpat 1924.

Ramsay, R. L.: Morality Themes in Milton's Poetry, in: Studies in Phil. Vol. XV (1918).

Spira, Th.: Die Aufgabe der Milton-Forschung, in: Palaestra, Bd. 148. 1925.

Stevens, D. H.: Reference Guide to Milton from 1800 to the Present Day. University of Chicago Press. 1930.

Thaler, Alwin: The Shakspearian Element in Milton in: Public. of the Mod. Lang. Ass. of America. Vol. XL (1925).

5. Sonstige Literatur.

Adomollo, Alessandro: I Teatri di Roma nel Secolo Decimosettimo. Roma, Pasqualucci 1888.

Ancona, A. d': Le Origini del Teatro italiano. Torino, Loescher 1891. 2. Aufl.

Aronstein, Philipp: Das englische Renaissancedrama. Leipzig u. Berlin 1929.

Backer, Aug. de, und Sommervogel: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus. 1890 ff.

Ballweg, Oskar: Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares. Heidelberg 1909. — Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. I, 3.

Baumgartner, Al.: Joost van den Vondel. Freiburg 1882.

Belloni: Antonio: Il Seicento. Milano, Vallardi 1929. — Storia Letteraria d'Italia. 9.

Bertana, Emilio: La Tragedia. Milano, Vallardi 1909. — Storia dei Generi Letterari Italiani.

Bevilaqua, E.: Giambattista Andreini, in: Giornale storico della Lett. Italiana. Vol. XXII/XXIV (1894).

Boas, Fr. S.: University Drama in the Tudor Age. Oxford, Clarendon Press 1914.

Boysse: Le Théatre des Jésuites. Paris, Vaton 1880.

Brie, Friedrich: Deismus und Atheismus in der englischen Renaissance, in: Anglia 48 (1924).
Imperialistische Strömungen in der englischen Literatur. 2. Aufl. Halle, Niemeyer 1928.

Buchanan-Glasgow Quartercentenary Studies. 1906. — Glasgow 1907.

The Cambridge History of English Literature. ed. by A. W. Ward and A. R. Waller, bes. Vol. V und VI (1910) und Vol. VII (1911); zitiert als CHEL.

Churchill, G. B. und Keller, W.: Die lateinischen Universitätsdramen in der Zeit der Königin Elisabeth, in: Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 34 (1898).

Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas. Halle, Niemeyer 1893 ff.

Cunliffe, J. W.: Early English Classical Tragedies. Oxford Clarendon Press 1912. (Einführung).

Eckhardt, Eduard: Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Berl. u. Leipzig 1928.
Das englische Drama der Spätrenaissance. Berlin und Leipzig 1929.

Flemming, Willi:
Geschichte des Jesuitendramas in den Landen deutscher Zunge. Schriften des Ges. für Theatergeschichte, Bd. 32. Berlin 1923; zitiert als Jes.!

Das Ordensdrama. Leipzig. Reclam 1930. — Dt. Literatur, Reihe Barock. Barockdrama Bd. 5.

Andreas Gryphius und die Bühne. Halle 1921.

Gofflot, L. V.: Le Théatre au Collège. Paris, Champion 1907.

Grau, Marta: Calvins Stellung zur Kunst. Diss. München 1919.

Hazlitt, C.: Handbook to Early English Literature. Ld. 1887. A Manual of Old English Plays. London 1892.

Herford, Ch. H.: Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century. Cambridge, University Press 1896.

Hodgkin, Th.: The History of England from the Earliest Times to the Norman Conquest. 1906. — Hunt and Poole, Political History of England. Vol. I.

Holl, Fritz: Das politische und religiöse Tendenztheater des 16. Jh. in Frankreich. Erlangen 1905. — Münchener Beiträge zur roman. und engl. Philologie, Bd. 26.

Jundt, A.: Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg. Programm. Straßburg 1881.

Klein, I. L.: Geschichte des italienischen Dramas. II, III, 1. Leipzig 1866/68. — Gesch. des Dramas 5, 6, 1.

Kohler, E.: Entwicklung des bibl. Dramas des 16. Jh. in Frankreich. Leipzig 1911. — Münchener Beiträge, Bd. 52.

Lancaster, Henry Carrington: A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part I: The Preclassical Period. 1610—34. Baltimore und Paris, Presses Universitaires 1929.

MacConaugby: The School Drama. New York 1913.

Montague, F. C.: The History of England from the Accession of James I to the Restauration (1603—1660). 1907. — Hunt and Poole, Political Hist. of England. Vol. VII.

Morgan, L. B.: Latin University Drama, in: Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 47 (1911).

Müller, Joh.: Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge vom Anfang bis zum Hochbarock. — Schriften zur deutschen Literatur, für die Görresges. hg. von Günther Müller. Augsburg, Filser 1930.

Pascoe, Margaret E.: Les Drames Religieux du Milieu du XVIIe Siècle, Paris 1932.

Pohlenz, Max: Die griechische Tragödie. Leipzig u. Berlin 1930.

Prinsen, J.: Handboek tot de Nederlandsche Letterkundige Geschiedenis. 's Gravenhage. 1916.

Retrospective Review. Vol. XII (1825). Darin: The Latin Plays acted before the University of Cambridge (anonym).

Rolland, Romain: Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti. Paris, Thorain 1895.

Saintsbury, George: A History of Criticism and Literary Taste in Europe. Vol. II. Edinborough, Blackwood 1902.

Schelling, F. E.: Elisabethan Drama. Boston and New York. 1910.

Schirmer, W. F.: Antike, Renaissance und Puritanismus. München, Hueber 1924.

Schücking, L.: Shakespeare im literarischen Urteil seiner Zeit. Heidelberg, Winter 1908.

Schwaller, J.: Unters. zu den Dramen W. Spangenbergs. Straßb. 1914.

Spingarn, J. E.: A History of Literary Criticism in the Renaissance. New York, Macmillan 1899.

Stachel, Paul: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Berlin 1907. — Palaestra XLVI.

Thompson, E. N. S.: The Controversy between the Puritans and the Stage. — Yale Studies in English. Vol. XX. (1903).

Thulin, O.: Johannes d. Täufer im geistl. Schauspiel. Leipzig 1930.

Toffanin, G.: Il Cinquecento. Milano, Vallardi 1929. — Storia letteraria d'Italia. 8.

Worp, J. A.: Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland. Groningen, J. B. Wolters. I (1904), II (1908).

Wright: The Scripture and the Elisabethan Stage, in: Modern Philology. Vol. XXVI (1928).

Zeidler, J.: Studien und Beiträge zur Gesch. der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. I. Hamburg u. Leipzig 1891.

Zitate

erfolgen stets nach dem Namen des Autors des zitierten Werkes und der Seitenzahl; bei mehreren aufgeführten Werken eines Verfassers wird auf das zitierte verwiesen.

Abkürzungen:

Pr. W. = Milton's Prose Works.
Dp = Dramenplan, -pläne.
PL = „Paradise Lost".
HB = „History of Britain".

I. Milton und das Drama (bis 1640).

(1) Was wir von der Stellung des jungen Milton zum Drama wissen, ist nicht sehr viel. Wenn wir aber die wenigen Zeugnisse darüber vor den Hintergrund der Zeit und der Persönlichkeit des jungen Dichters halten, so ergibt sich doch ein Bild, in dem man wenigstens die großen Linien erkennen kann.

Vor allem darf man sich die Atmosphäre, in der der junge Milton aufwuchs, nicht als ein Puritanertum von enger, fanatischer und intoleranter Art vergegenwärtigen. Das Haus seines Vaters war nicht weltfeindlich; ein Nachklang des Elisabethzeitalters war in ihm noch spürbar. Des Vaters Name stand in weltlichen und geistlichen Liederbüchern der Zeit neben den Besten jener großen Epoche englischer Musik, neben Byrd, Bull, Dowland, und Madrigale lernte der junge Milton sicherlich so gut kennen wie geistliche Hymnen [1]). Eine außerordentliche Aufgeschlossenheit gegenüber kulturellen Werten spricht überdies aus der ganzen Art, wie der Vater die Erziehung und Bildung des Sohnes förderte. Der alles Irdische scheuende, vom Sündengefühl niedergedrückte Puritanismus eines Bunyan liegt weit ab von der Jugend des Dichters. Der junge Milton ist den Impulsen der Welt und der Schönheit zugänglich, ja er ist fähig, die Grundstimmung eines irdischen Weltgeschehens aufzunehmen und in fast heidnischen Strophen zu gestalten [2]). Auf der Universität in Cambridge ist er durch und durch Humanist, der die Welt mit optimistischem Blick ansieht und gegenüber dem noch mittelalterlichen Universitätsbetrieb für die Verehrung der Antike eintritt. Ja, er folgt der naturwissenschaftlichen Strömung der Zeit, und im Geiste Bacons will er sein Wissen über alle Dinge der Welt erstrecken [3]). Es ist kein Wider-

---

[1]) Masson, Life I, 36 ff.
[2]) z. B. Elegia Quinta, bes. v. 103 ff., vgl. Hanford, Youth 116.
[3]) vgl. bes. Prolusiones III, VII.

spruch hierzu, sondern es macht gerade das Charakteristische der Gestalt des jungen Milton aus, wenn er von Anfang an als eine sittliche und gefestigte Persönlichkeit erscheint und in den humanistischen Universitätsreden seine Hochschätzung tugendhaften Lebens deutlich ausspricht [4]).

(2) Das Drama ist Milton in jener Zeit nicht unbekannt geblieben. In der ersten, nicht genau datierbaren [5]) Universitätsrede zeigt er seine Bekanntschaft mit Euripides „Orestes" und „Herakles"; vielleicht spielt er sogar auf akademische Aufführungen an, wenn er spottet über die, die kaum Worte finden, sich auszudrücken, nachdem sie vorher ihre Rolle im Drama großartig herausgesprudelt hätten [6]). Andere Anspielungen auf antike Dramen, oder wenigstens Dramenstoffe, in den lateinischen Gedichten gehören zu dem allgemeinen überreichen Ballast klassischer Anspielungen, ohne Neigung oder Anerkennung zu beweisen. Nur einmal spricht Milton eingehender über das Theater, in der „Elegia Prima" (1626). Es ist die Zeit, die er nach dem Zusammenstoß mit dem Tutor auf der Universität in London zubrachte. Selbstbewußt schildert er seinem Freunde Diodati, wie diese Verbannung ihm zu Freude und Nutzen gereiche.

Tempora nam licet hic placidis dare libera Musis,
Et totum rapiunt me mea vita libri.
Excipit hinc fessum sinuosi pompa theatri,
Et vocat ad plausus garrula scena suos.
Seu catus auditur senior, seu prodigus haeres,
Seu procus, aut posita casside miles adest,
Sive decennali foecundus lite patronus
Detonat inculto barbara verba foro,
Saepe vafer gnato succurrit servus amanti,
Et nasum rigidi fallit ubique Patris;
Saepe novos illic virgo mirata calores
Quid sit amor nescit, dum quoque nescit amat.
Sive cruentatum furiosa Tragoedia sceptrum
Quassat, et effusis crinibus ora rotat,
Et dolet, et specto, juvat et spectasse dolendo,
Interdum et lacrymis dulcis amaror inest:
Seu puer infelix indelibata reliquit
Gaudia, et abrupto flendus amore cadit,
Seu ferus e tenebris iterat Styga criminis ultor
Conscia funereo pectora torre movens,
Seu maeret Pelopeia domus, seu nobilis Ili,
Aut luit incestos aula Creontis avos [7]).

[4]) Acad. Exercises, ed. Tillyard. p. 67; 71; 108/9; 114/6.

[5]) vgl. Ac. Exercises, ed. Tillyard. p. XXV.

[6]) „oratorculos, quos paula ante audiverit cothurnato Euripidis Oreste, aut furibundo sub mortem Herculo grandiora eructantes". Engl. bei Tillyard. p. 54.

[7]) Elegia Prima, v. 25—46.

Der Zusammenhang, in dem diese Stelle in der ersten Elegie steht, gibt ihr Gewicht. Miltons Weltfreudigkeit tritt klar hervor. Trotz dem Wort von den „schändlichen Palästen der treulosen Circe" in den Schlußversen, ist er erfüllt von dem Treiben Londons; er schildert neben dem Theater auch die Scharen der englischen Mädchen auf den Promenadeplätzen der Stadt und teilt ihnen den Preis der Schönheit zu. Seine Erwähnung des Theaters an dieser Stelle schließt ein, daß er die damaligen Londoner Theater besucht und an ihnen Gefallen gefunden habe. Seine Beschreibung allerdings ist, wie schon Warton bemerkte, die eines Gelehrten, der vergessen hat, daß er von einem englischen Theater redet. Milton hält hier eine stilistische Einheitlichkeit durch, die äußerlich mehr auf das antike als das zeitgenössische Theater weist [8]). Die geschilderten Komödien erinnern an Terenz, die Tragödien an die Art Senecas [9]); auch die angeführten Namen sind antik. Es ist versucht worden, Anspielungen auf englische Stücke daraus herauszulesen; eine der Komödien (v. 31/2) bezog man auf ein lateinisches Cambridger Universitätsspiel „Ignoramus" von Ruggle, hinter den Tragödien suchte man Stücke Shakespeares. Aber das ist bloße Vermutung [10]).

Für die Anerkennung des englischen Dramas besitzen wir zudem ein sehr gewichtiges Zeugnis. Milton verfaßte 1630 ein Gedicht zum Preise Shakespeares, das 1632 in der zweiten Shakespeare-Folio als „An Epitaph on the Admirable Dramatick Poet, W. Shakespeare" gedruckt wurde, wodurch der junge Dichter Milton, wenn auch anonym, zuerst an die Öffentlichkeit trat [11]). Ganz im Sinne seiner Zeit ist hier die Begeisterung für Shakespeare ausgedrückt. Das Gedicht ist merkbar literarisch beeinflußt [12]), es steht im Banne der vorausgehenden Shakespearekritik, besonders Ben Jonsons. Wie Ben Jonson und andere von diesem an-

---

[8]) vgl. Thompson, Controversy 190: „due to school-by pedantry, or to the feeling, that a description of an English play would be a serious anachronism."

[9]) vgl. Stern, I, 1, 310.

[10]) Man dachte bei v. 41 an Romeo, was sicher falsch ist; bei v. 43 an die Geister in Hamlet, Macbeth oder Richard III; sogar auch bei v. 45/6 an Historien Sh.'s; vgl. Masson, Works, III, 300; Latin Poems, ed. Mac Kellar 194/5.

[11]) In Miltons eigener Ausgabe (1645) als „On Shakespear 1630", was eine gewisse Distanzierung bedeutet. Dies betont scharf Grierson in Poems, p. VIII „On Sh., it is true, one hears Milton saying to his Puritan friends, but please note the date."

[12]) Sprachlich steht es den „mataphysical poets" nahe (Tilly, 51); inhaltlich vgl. z. B. den Gedanken, daß Sh. kein irdisches Grabmal brauche, auch bei Jonson und Digges.

geregte Kritiker[13]), sieht Milton in Shakespeare den naturhaften Dichter, der ohne die Nachahmung großer Vorbilder gewaltige Leistungen vollbringt; vielleicht kommt auch ein bewußt gewordener Gegensatz zur eigenen Arbeitsweise hinzu[14]), wenn er an Shakespeare das Strömen der leichten Rhythmen (easy numbers) bewundert, das die langsam sich mühende Kunst beschäme. Schon Heminge und Condell hatten so des Dichters „easinesse" gepriesen. Milton geht trotz alles sprachlichen Prunks nicht weit über das Lob seiner Vorgänger hinaus. Nur die Erwähnung der „Delphic lines", der offenbarenden Worte Shakespeares, läßt vermuten, daß Milton ihn auch als Künder von Lebensweisheit schätzte.

Man muß sich jedoch die Stellung des englischen Theaters in jenen Jahren klar machen, um einzusehen, was es für Milton 1626 und 1630 bedeutete, das Londoner Theater zu besuchen und ein Lobgedicht auf Shakespeare zu schreiben. Diese Stellungnahme entfernt ihn weit von den puritanischen Eiferern, die die Existenzberechtigung des Theaters seit langen Jahren bestritten. Kritik am Theater war allerdings damals, als Prynne am „Histriomastix" arbeitete (seit 1624), durchaus berechtigt; selbst unbedingte Anglikaner wie Bischof Hall und Hofprediger Launcelot Andrewes verschlossen sich dem nicht[15]). Auch Milton hat die Auswüchse verdammt. Das zeigt sein späterer Bericht in „Apology for Smectymnuus" (1642), wo er seinen Abscheu über eine Komödienaufführung durch Theologen ausspricht[16]).

(3) Daß Milton sich trotzdem in seine theaterfreudige Welt ohne absoluten Protest einfügte, zeigt die Erwähnung des Theaters sowohl in „L'Allegro" als auch in „Il Penseroso". In „L'Allegro" (v. 125—134) sind Maskenspiel und Komödie unter die Schätze der Welt einbezogen, vielleicht als Lektüre (so Masson Works III, 176 zu v. 117), vielleicht aber auch als wirkliche Aufführung[17]). Ohne ein Wort der Kritik gedenkt der Dichter eines Maskenaufzugs mit Hymen, und Jonsons und Shakespeares Komödien werden mit Lob erwähnt. Auch hier ist Shakespeare als der naturhafte Dichter gesehen, Ben Jonson wird ihm als der gelehrte gegenübergestellt. Das Lob Shakespeares gilt wohl eher

---

[13]) vgl. Schücking, Sh. im lit. Urteil seiner Zeit, p. 108.

[14]) vgl. Masson, Works, III, 163; Tillyard 50/1.

[15]) Thompson, Controversy 152.

[16]) Prose Works, III, 114/5. Ein Beweis für die damals schon hohe Auffassung vom Beruf des Geistlichen; vgl. Brief an A. Gill vom Juli 1628.

[17]) Die Unterscheidung von Lesedrama und Theater (vgl. Schirmer 184/5) darf man nach den früheren Zeugnissen und angesichts des folgenden „Comus" beiseite lassen.

der schwebenden Leichtigkeit und Geistigkeit etwa des „Midsummer Night's Dream" als den derben Späßen seiner Narren, die vielleicht sogar von Miltons eben erwähntem Ausfall gegen die Clown-Komödie getroffen werden sollten [18]). In „Il Penseroso" wird die Lektüre von Tragödien erwähnt (v. 97—102). Die antike Tragödie wird den Neueren entgegengehalten, von denen nur wenige die Bühne veredelt hätten. Gern mag man dabei an Shakespeare denken, aber es bleibt uns von diesen Versen kein irgendwie näher zu fassender Eindruck über Miltons Stellung zum Drama [19]). Man wird auch nicht irgendwie die heitere oder die ernste Gattung des Dramas als Milton besonders lieb betrachten dürfen. Man hat zwar in diesen Gedichten eine Entscheidung des Dichters zwischen zwei Idealen gesehen [20]). Aber man darf nicht „die umfassende Haltung von Miltons Geist leugnen, gerade das, was diese Gedichte darstellen wollen und darstellen" [21]). Gerade die Einbeziehung des Theaters widerspricht jenen falschen Interpretationen. Es entspricht dem antithetischen Bau der Gedichte, daß die Komödie in dem einen, die Tragödie in dem andern ihren Ort hat. Daß das Drama aber auch in „Il Penseroso" nicht fehlt, bestätigt, daß der Dichter es damals als eine nicht zu missende Bereicherung seines Lebens empfand. Dies gibt des Dichters Stimmung zu Beginn des Hortoner Aufenthaltes durchaus richtig wieder [22]).

(4) Damals hat Milton die für Aufführungen bestimmten Maskenspiele „Arcades" und „Comus" (Michaelmas 1634) verfaßt. „Arcades", eine kleine dramatische Unterhaltung für einen adligen Kreis, deren sinnvolle Bewegtheit Masson sehr gut geschildert hat [23]), ist in Idee und Ausführung durchaus elisabethanischen Geistes, vielleicht die beschwingteste von Miltons Dichtungen. Als

---

[18]) Der Ausfall gegen die „Trinculoes" könnte auf Sh.'s „Tempest" gehen, allerdings auch auf ein akademisches Stück „Albemazor" (1614 aufgeführt).

[19]) Sie sind zudem wieder literarisch beeinflußt. Den Aufzug Hymens deutete schon Warton auf Ben Jonsons „Hymenaei" (Masson, Works, III, 177). Auch sprachliche Anklänge an Ben Jonsons Widmungsgedicht in der Shakespeare-Folio.

[20]) Man bezog die Gegenüberstellungen auf den Gegensatz von Kavalieren und Puritanern (Pauli, Aufsätze zur engl. Gesch. 1869, p. 353; Poems, ed. Browne, p. XLI; Kreipe, p. 28), oder interpretierte „L'All." wohl gar als „schwächliche Regung", „dem Zuge seiner sinnlichen Natur folgen zu dürfen" (A. Schmidt, Ges. Abhandl. Berlin 1889). Stern I, 1, 211 betont dagegen richtig das Nebeneinander von ernster Beschaulichkeit und des Aufnehmens schöner Güter.

[21]) Hanford, Youth 131.

[22]) Hanf., Youth 133. Anders Tillyard 65.

[23]) Masson, Works, I, 149/150.

repräsentative Stellungnahme für das Theater ist „Comus" noch wichtiger, der vor großer Versammlung, vor dem neu ernannten Gouverneur von Wales, gespielt wurde. Als eine solche Stellungnahme muß er von Milton empfunden worden sein. „Comus" ist ein Maskenspiel, und Maskenspiele waren stets von den Puritanern besonders scharf angegriffen worden, ja, sie waren eben erst geradezu als Symbol der höfischen und antipuritanischen Strömungen erschienen. Eben erst hatten die „Inns of Court", um sich beim Hof Freundschaft zu erwerben, Shirley's Maske „Triumph of Peace" zweimal aufgeführt, und der Hof war mit Carew's „Coelum Britannicum" gefolgt [24]). Die Spannung zwischen Puritanismus und Theater war größer als je. In diesem Augenblick sieht man Milton an der Seite von Henry Lawes, dem Komponisten von „Coelum Britannicum", und der Kinder der Bridgewater Familie, die dort mitgespielt hatten, in der Ausgestaltung, Bearbeitung und Aufführung des „Comus". Die Handschriften [25]) beweisen, daß „Comus" durchaus als Theaterstück betrachtet und behandelt wurde, und, als die Gedankenfülle des Werks der Wirkung entgegenstand, war man bereit, sich der Aufführung anzupassen und die Form zu lockern [26]). Tillyard mag zu weit gehen, wenn er in „Comus" eine Vorstudie zu einer damals schon geplanten Tragödie oder Moralität sehen will [27]), aber gegenüber Wartons und Johnsons Ansichten empfindet er durchaus richtig, daß „Comus" ein Bekenntnis zum Theater ist.

(5) Trotz dieser äußeren Gegebenheit haben verschiedene Kritiker im „Comus" puritanische Züge, ja ein puritanisches Tendenzstück sehen wollen. Der Gehalt des Werkes, der ernster ist als der von Kavalierdichtungen und sonstigen Maskenspielen, hat dazu verleitet. So hat man behauptet, „Comus" sei die allegorische Behandlung der Sittenlosigkeit des Hofes und der katholisierenden Neigungen Lauds; die Form der Maske sei nur die Verhüllung des wahren Sinns der Dichtung [28]). Demgegenüber muß

---

[24]) Masson, Works I, 157.

[25]) vgl. Masson, Works, III, 244.

[26]) vgl. die Änderung szenischer Anweisungen, Auflösung von Reden (z. B. v. 867 ff., 983); wohl von Lawes stammend.

[27]) Tillyard, Milton 66 ff.

[28]) So Browne (in „English Poems", p. XLII ff.) und nach ihm Kreipe 28. Browne, der offenbar selbst von puritanischen Vorurteilen erfüllt ist (vgl. p. XLIV), verweist besonders auf zwei Stellen des „Comus": 1. v. 150 ff.; Comus wirft, um der Lady als Schäfer zu erscheinen „magic dust" in die Augen. Auf Grund der bei Milton häufigen Analogie von Schäfern und Geistlichen (vgl. Lycidas, v. 107 ff.; zahlreiche Stellen der Prosaschriften, z. B. III. 167/8) meint Browne, Comus sei hier eine Allegorie für Laud, den Oberhirten der englischen Kirche, der einige Jahre

gesagt werden, daß der junge Milton nicht so fanatisch im Lager der Puritaner stand, auch wenn er hier lehrhaft ist und den Sieg der Keuschheit verkündet. Miltons Ideal der Keuschheit und sittlichen Zucht ist nicht auf puritanische Quellen zurückzuführen, sondern kommt, direkt oder auf dem Umweg über Spenser, von Plato; es erhält noch eine besondere persönliche Note dadurch, daß er keusch bleiben will, um die Kraft zu großen Werken zu gewinnen. Die geistige Grundlage des „Comus" ist nicht puritanisch. Larson hat dies gut gesehen, und er begründet, warum „Comus" ihm sogar als die Verneinung alles Puritanischen erscheint [29]). „Comus" ist vom puritanischen Sündengefühl, wie es uns etwa in Bunyans „Grace Abounding to the Chief of Sinners" entgegentritt, himmelweit entfernt, er beruht vielmehr auf der Lehre stolzer moralischer Selbstbestimmung in antik-humanistischem Sinn. So stand Milton „zwischen den Heeren" [30]). Keine der großen Parteien des damaligen England konnte sein Werk als zu sich gehörend empfinden. Der Puritaner mußte die Form des Maskenspiels von vornherein ablehnen, und er betrachtete wohl auch den weltlichen Tugendbegriff Miltons mit Argwohn. Der Kavalier aber stand dem Gehalt, sofern er ihn nicht nur als ästhetisches Spiel nahm, fern. Was im „Comus" versucht wird, ist 1634 nicht mehr möglich. Dieses Bühnenwerk ist eine Demonstration, daß die Bühne, ja sogar die Maske, im Dienst einer sittlichen Idee stehen kann und soll. Es ist ein Protest gegen das Unterhaltungstheater der Stuart-Zeit, gegen das Milton den wahren Wert der Bühne wieder zu zeigen bestrebt ist. Literarisch betrachtet, erscheint dies in der Tatsache, daß „Comus" wohl Anregungen verschiedenster Art in sich verarbeitet hat, daß das Werk aber nicht als das Ende einer Entwicklung im Maskenspiel erscheint, sondern als der Versuch eines neuen Aufschwungs in unerschlossene Höhen vor dem Betrachter steht. Aber 1634 war der Streit um das Theater schon so vorgeschritten, daß „Comus" keine Wendung in der Geschichte des englischen Theaters herbeiführen konnte. Der Streit ging nicht mehr um die Würde, son-

---

vorher (Jan. 1630/1) bei der Einweihung einer Kirche Staub in die Luft geworfen hatte: auch der Palast des Comus sei ein Sinnbild von Lauds rituellen Tendenzen. — 2. v. 121: die Erwähnung der „wakes" wird als ein Tadel im Sinne des späteren Milton (vgl. Of Reformation, II, 402: Samson Ag. v. 1323/5) angesehen und auf die Verkündigung der „Declaration of Sports" von 1633 bezogen.

[29]) Larson 171: „Comus" ist die Apotheose der menschlichen Tugend und die Feier ihrer Triumphe, während der Puritanismus das mögliche Bestehen solcher Tugend leugnet und verlangt, daß der Mensch sich auf die Gnade des Unsichtbaren verlasse.

[30]) „Comus" ed. Verity, p. XLVI.

dern um die bloße Existenz des Theaters! Die Aufführung des „Comus" erfolgte zudem fern von London, fern dem eigentlichen Kampfplatz [31]).

(6) In den folgenden Jahren werden Zeugnisse über Miltons Stellung zum Drama seltener. Wir wissen zwar, daß der Dichter sich bis 1637/8 vor allem klassischen Studien gewidmet hat [32]); so beschaffte er sich 1634 Ausgaben antiker Klassiker und wir kennen davon eine Euripides-Ausgabe, in die er kritische Anmerkungen eingetragen hat [33]), auch eine Ausgabe des alexandrinischen Tragikers Lycophron. Seit 1636 gerät Milton in andere Bezirke seines Studiums, die ihn historischen Problemen, und dadurch auch den Fragen seiner eigenen Zeit näherbringen (vgl § 55). Gedanken an die Dichtung hat er damit allerdings keineswegs beiseitegeschoben. Auch das Drama ist seinem Herzen nahe geblieben, wie eine Seite (241) seines Commonplace-Buchs unter dem Titel „Spectacula" zeigt. Sie gibt, was in diesem Notizbuch Miltons selten ist, nicht nur ein Exzerpt, sondern eine direkte Auseinandersetzung mit den Argumenten der Kirchenväter Tertullian (De Spectaculis), Cyprian (Brief an Donatus) und Lactantius (Divinae Institutiones (VI, 20)) gegen das Theater [34]). Milton befindet sich in einem ähnlichen Gegensatz zu den Kirchenvätern wie zu den Puritanern. Für ihn stellt das Theater nichts

[31]) vgl. Thompson 181, der „Comus" als „the best answer to the Puritan position", als „object lesson . . . that dramatic writing can be noble and still great" auffaßt.

[32]) vgl. Defensio Secunda, I, 255, Masson, Life, I, 531.

[33]) Ausgabe von Paul Stephan, Genf 1602. — Vgl. Museum Criticum. Cambridge 1814.

[34]) Miltons Notiz lautet:

Tertullianus in eo libro quem de spectaculis inscripsit damnat eorum usum et Christianis occlusit, nec vero tantum argumentis agit (quae solos ethnicos ludos convellunt) ut cauti et prudentis Christiani animum religione obstringere debuerit, quo minus poema aliquod a poeta non imperita concinnatum spectare ausit. illud tamen optime facit in epilogo libri ut mentem Christiani ad meliora h. e. divina et celestia spectacula (quae tot, et tanta homo Christianus animo praecipere potest de adventu Christi de futuro iudicio) densis coloribus contortis incitaverit, eundem prorsus lapidem volvit Cyprianus seu quis alius libro eadem de re composito tom. 3.

Lactantius l. 6. c. 20. argumentis nihilo firmioribus rem scenicam universam in vitio ponit. nec semel quidem cogitasse videtur, corruptelas quidem theatricas merito tolli debere, omnem autem idcirco rerum dramaticarum usum penitus aboleri nihil necesse esse, immo potius nimis insulsum esset quid enim in tota philosophia aut gravius aut sanctius aut sublimius tragoedia recte constituta quid utilius ad humanae vitae casus et conversiones uno intuito spectandos? idem etiam capite sequenti totam artem musicam videtur e medio sublatam velle.

Verderbliches dar: die Verdammungsurteile der Kirchenväter gelten ihm nur für die heidnischen Schauspiele. Er hält aber fest an einem „dramatischen Werk, das ein nicht unerfahrener Dichter kunstgerecht zusammenfügte", an einer „recht angelegten Tragödie", die „ernst, heilig, erhaben" sein soll und die er in das Gebiet der Philosophie einordnet. Es ist nicht die Rede vom ästhetischen Reiz des Schauspiels oder von künstlerischer Gestaltung der Wirklichkeit. Er frägt vielmehr: „Was gibt es Nützlicheres für die Wechselfälle des menschlichen Lebens und die Umwälzungen, die wir mit einem Blick ins Auge fassen müssen" als das Drama? Es kommt Milton also auf den ethischen, den erzieherischen Wert des Dramas, des Theaters an. Das zeigt ja auch die Art, wie auf Tertullians Schilderung [35]) der Wiederkehr Christi und des Jüngsten Gerichtes als „christliche Schauspiele" hingewiesen wird. Schon hier ist eine Richtung auf die Stoffe und Absichten der späteren eigenen Dramenpläne zu spüren.

(7) Nach Hanfords Datierung der Einträge des Commonplace-Book läßt sich diese Notiz in zwei Schichten einteilen. Die Bemerkungen gegen Cyprian und Tertullian fallen vor, der Lactantius-Eintrag nach der italienischen Reise Miltons [36]). Ob diese Reise für die Bildung von Miltons dramatischen Idealen eine Bedeutung hatte, geht aus äußeren Zeugnissen nicht klar hervor. Milton erwähnt das italienische Drama in dem Brief an Bonmattei (vom 10. Sept. 1638), in dem er eine Aufzählung der italienischen Autoren, darunter „who excells in tragedy, who writes lively and elegant comedy", wünscht. Wir wissen nicht, wie weit er sich in Italien mit Drama und Theater beschäftigte, ob er etwa auch dramatische Werke neben den musikalischen, die Philipps Bericht besonders betont, nach England mitbrachte. Immerhin erfahren wir aus einer zufälligen Erwähnung (in dem Brief an Holstenius vom 10. März 1639), daß er eine musikalische Abendveranstaltung im Palazzo Barberini besucht hat, bei der ein Theaterstück aufgeführt wurde [37]). Dies war eine Commedia musicale „Chi soffre speri" von Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Clemens IX., mit Musik von Vergilio Mazzocchi und Marco Marazzoli [38]). Eine Partitur des Werkes ist erhalten, der vollständige Text wohl nicht; doch geben uns Berichte [39]) einen deut-

[35]) De Spectaculis, 30. Kapitel.

[36]) Hanford Chronology 263; vgl. aber auch 264 Anm. 29. Über Milton und Lactantius 266 u. 296.

[37]) Die Einzelheiten darüber bei Ademollo, I Teatri di Roma. Cap. III: Giovanni Milton al teatro Barberini. — Vgl. Romain Rolland, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatte. 1895. p. 160 ff. — Smart, Milton in Rome (Modern Language Review. VIII. 1908).

[38]) Über diese Musiker vgl. Rolland 132 und 138/40.

[39]) Ademollo 28 ff.

lichen Begriff von der Art dieses Stückes. Die Aufführung fand in der Mitte des römischen Karnevals statt und ging im größten Rahmen — 3500 Zuschauer! —, mit größter Entfaltung theatralischer Leistungen vor sich. Die Art wie die geschilderten Szenen als „erscheinende" Intermedien beschrieben werden, läßt vermuten, daß sie durch die Öffnung einer Hinterbühne den Zuschauern sichtbar wurden. Das wäre zu jener Zeit modernste Theaterkunst und wird mit Recht als „arteficio raro et meglio inteso di quanti mai ne siano stati veduti in questa città" bezeichnet. So wurde ein Jahrmarkt dargestellt, wobei ein Ochsenkarren und eine von Mauleseln geführte Sänfte mit einer darinsitzenden Person und einem folgenden Reiter auftraten („et ogni cosa viva e vera"), ein andres Mal wurde ein Teil des Palazzo Barberini sichtbar mit einem Garten, wo man Ball spielte. Die Berichte betonen auch die Menge der auftretenden Personen und die szenischen Effekte — Verdüsterung des Himmels durch Donner und Blitz, einen über die ganze Bühne hinfahrenden Blitz, Hagel und Regen —, die in dieser fünf Stunden dauernden Aufführung herangezogen wurden. Die Begegnung Miltons mit den damals modernsten Theatermitteln gerade im Hause der Barberini ist bemerkenswert. Der Palazzo Barberini war in jenen Jahren der Mittelpunkt des Theaterlebens in Rom; hier fanden Aufführungen statt von musikalischen Komödien, von Melodramen z. T. religiösen Gehalts, bei denen Allegorien und Geistererscheinungen verwandt wurden, überhaupt von dramatischen Werken verschiedenster Art. Der Kardinal Barberini, der Milton an jenem Abend so freundlich begrüßte, steht aber auch in Beziehung zu dem anderen Pol des römischen Theaterwesens jener Zeit, den Jesuitenkollegien. Zahlreiche damals erschienene und aufgeführte Jesuitendramen sind ihm gewidmet [40]). Die Beziehungen Miltons zu den römischen Jesuiten sind nicht ganz geklärt. Wir wissen, daß er am 30. Okt. 1638 dem englischen Kolleg einen Besuch abstattete [41]); der Bericht in „Defensio Secunda" legt die Vermutung nahe, daß seine protestantische Haltung jedoch Feindseligkeiten hervorrief (I, 256). Daß er je ein Jesuitenstück in Italien gesehen habe, ist nicht bezeugt. Auch außerhalb Roms, etwa in Neapel, das damals ein lebendiges Theaterleben hatte [42]), hätte Milton Gelegenheit gehabt, das italienische Theater kennen zu lernen.

---

[40]) so ein „Zeno" (von Simon 1634). „Theudebert" von Giattini (1634). „Ermenegildo Martyre" von Sforza Pallavicini (1644), „Magdalena" von B. Cabilliau (1625): eine vermutlich unvollständige Liste!

[41]) Eintrag im Traveller's Book des Kollegs; vgl. Commonplace Book, ed. Horwood, p. XVI (Stern, I, 1, 287 u. 335); vgl. Liljegren 15/6.

[42]) vgl. Benedetto Croce, I, Teatri di Napoli. Terza Ed. Bari, Laterza 1926.

Er hat es jedenfalls später nie verurteilt, auch den Besuch von Theatern, als er deswegen angegriffen wurde, nicht geleugnet (Apology for Smectymnuus, III. 105), und seine Kenntnis italienischer Kritiker, Komödien und Tragödien (vgl. § 8 und 62) wird man wohl auf diese Zeit zurückführen müssen.

(8) Es ist wichtig zu bemerken, daß Milton das Drama auch in sein Erziehungssystem einordnet. Die Abhandlung „Of Education" ist zwar erst 1644 erschienen, spiegelt aber, wie die parallelen Mitteilungen von Philipps zeigen, die praktische erzieherische Tätigkeit wieder, die Milton auch schon nach der Rückkehr aus Italien und zur Zeit der Entstehung der Dramenpläne ausübte. Milton dachte allerdings nicht an ein Schultheater, wie es zu jener Zeit auf dem Kontinent noch wichtig war, sondern an Dramenlektüre, die im dritten Abschnitt des Erziehungsplans eintreten soll. Sie ist hier offenbar sprachliche Schulung, aber vielleicht auch Parallele zum Ethikunterricht dieser Stufe. Die Zurückhaltung, mit der sie empfohlen wird, ist auffällig; sie wird aber verständlich, wenn man sieht, daß sogar ausgewählte Komödien zur Lektüre vorgeschlagen werden, was 1644 für einen Vorkämpfer der puritanischen Sache ein sehr weitgehendes Zugeständnis ist. Mit den Komödien werden die Tragödien, „die von häuslichen Dingen handeln", zusammengestellt und so von den eigentlich großen Tragödien geschieden. Diese Scheidung ist wichtig, da in ihr zum ersten Mal sich andeutet, daß für Milton die große Tragödie nicht nur ethisch-pädagogische, sondern auch staatlich politische Bedeutung hat. Die attischen Tragödien „of stateliest and most regal argument" werden in der zweiten Hälfte dieses Studienabschnitts zugleich mit den Geschichtsschreibern und heroischen Gedichten gelesen; auch die Staatsreden eines Cicero und Demosthenes erscheinen parallel dazu im Studienplan. Nimmt man hinzu, daß das Studium von Politik und Gesetzgebung dieser Lektüre gerade vorangehen sollte, so ist es klar, daß die Tragödie offenbar als eine Schulung für das öffentliche Wirken betrachtet wird, daß sie sich in das Erziehungsziel, der Befähigung zu privaten wie öffentlichen Ämtern, klar einordnet [43]).

Im vierten Studienabschnitt wird noch die Lektüre der Poetiken von Aristoteles und Horaz, sowie ihrer italienischen Kommentatoren (besonders Castelvetros, Tassos und Mazzonis) empfohlen; die Schüler sollen dadurch selbst zu Schriftstellern und Dichtern herangebildet werden, und nichts deutet darauf hin, daß nicht auch zum Verfassen von Dramen Anleitung gegeben werden solle. Auch hier wird der ethische Wert der Dichtung wieder betont.

[43]) Of Education, III, 472 ff.

II. Untersuchung der Dramenpläne von Milton.

1. Kapitel.

Handschrift und Datierung.

(9) Die Dramenpläne Miltons sind von der Hand des Dichters eingetragen in die bekannte Handschrift des Cambridger Trinity College, in der sich auch die meisten seiner englischen Jugendgedichte befinden. Milton hat um 1632/3 begonnen, diese Handschrift anzulegen und sie noch 1658 zur Aufzeichnung von Gedichten benutzt; möglicherweise bestand sie damals aus einer losen Folge von Folioblättern, sagt doch Thomas Clarke in einem Eintrag in die gebundene Handschrift, daß sie „olim misere disiecta et passim sparsa" gewesen sei [1]).

Hier stehen auf den Seiten 35 bis 41 die Dramenpläne [2]). Nach Massons Zählung sind es 99 Pläne, wobei verschiedene Entwürfe der Behandlung eines Stoffes mehrfach unter einer Nummer zusammengefaßt sind. Die Mehrzahl der Dramenpläne beschränkt sich auf die Angabe des Stoffes; manchmal sind kurze Zusätze über die Art der geplanten Ausführung angefügt. Nur einige wenige Entwürfe zu Bibeldramen sind ausführlicher und lassen den geplanten Handlungsverlauf, die szenische Gliederung etc. erkennen. Ausgearbeitete Bruchstücke befinden sich nicht in der Handschrift. Es sind 53 Themen aus dem Alten Testament, 8 aus dem Neuen Testament, 33 aus der angelsächsischen Geschichte (bis 1066 n. Chr.) und 5 aus der schottischen Geschichte entnommen. Wir behalten, um ein erneutes Nachdrucken der Pläne zu vermeiden, die Zählung nach Massons Abdruck bei [3]). Die Anordnung

[1]) Dem Verfasser dieser Arbeit war die Handschrift nur indirekt durch die Facsimile-Ausgabe von Wright zugänglich.

[2]) In Wrights Ausgabe auf den Seiten 33—39, da die leeren Seiten der Hs. 11, 12, 10 nicht wiedergegeben und ein beiliegender Zettel als Seite 20 gezählt wird.

[3]) Masson, Life, II, 106—115 mit modernisierter Schreibung und geänderter Anordnung. Wir verwenden folgende Abkürzungen: Dp = Dramenplan, A = alttestamentl. Dp, N = neutest. Dp, B = Plan zu einer „British Tragedy", Sc = Dp mit schottischem Stoff.

der Pläne in der Handschrift gibt die charakteristische, notizenartige Entstehungsweise gut wieder, zeigt aber auch an, wo Milton systematisch in seinen Quellen nach Stoffen suchte. Es stehen in der Handschrift

auf S. 35: Plan 1 zu PL, daneben Plan 2 zu PL, zwischen beiden A 2, 3, 4, darunter Plan 3 zu PL.

auf S. 36: in einer linken Spalte: Dp. A 3 (jetzt unter dem Titel „The Deluge"), A 6 (als bloßer Titel „Sodom"), dann A 7, 8; ferner darunter A 39—53 (wobei eine ausführlichere Fassung von A 48 nach A 52 eingeschoben ist), sowie Ergänzungen zu den Dp der rechten Spalte. In dieser rechten Spalte A 9—38. — A 39 ff. ist offensichtlich erst nach A 9 ff. eingetragen.

auf S. 37: unter der Überschrift „British Tragedies" die von Milton selbst numerierten Dp B 1—21.

auf S. 38: Fortsetzung der Einträge von S. 37: B 22—33, ferner zwei Nachträge zu A 6 (auf S. 39).

auf S. 39: Dp A 5 (Abram from Morea), N1 (Baptistes), den Beginn von A 6 (unter dem Titel „Sodom") in ausführlicher Fassung.

auf S. 40: Fortsetzung von A 6 (unter dem Titel „Cupids funeral pile. Sodom Burning"); Dp N 2, 3, 5, 6, 7, 8, sowie der 4. Plan zu PL (Titel „Adams Banishment" geändert in „Adam unparadiz'd").

auf S. 41: Dp Sc 1—5: Zusätze zu A 5 und 1 (4. Fassung); eine ausführlichere Fassung von A 13; N 4 (Christus Patiens).

(10) Die Datierung dieser Dp hat schon Masson überzeugend durchgeführt (Life, II, 120/1). Sie fallen in die Zeit kurz nach der Rückkehr Miltons aus Italien, also etwa in die Jahre 1639—41, vielleicht erstrecken sie sich auch noch in das Jahr 1642 (vgl. § 54). Wir wiederholen kurz Massons Gründe für diese Datierung:

1. Die Pläne sind nach der italienischen Reise eingetragen, weil der Buchstabe e nicht mehr als griechisches Zeichen (ε), sondern in lateinischer Form verwendet ist. Milton schrieb vor der Italienreise meist ε, nachher e.

2. Die enge Anordnung der Schrift und die häufigen Änderungen beweisen, daß Milton noch sehr gut sah: dies muß sicherlich vor 1648 gewesen sein.

3. Die Eintragungen stehen auf Papier derselben Art wie „Comus" und „Lycidas" und heben sich so von späteren Gedichten (nach 1645) ab.

4. Nach der italienischen Reise sei die einzige Zeit, in der Milton Gelegenheit und Stimmung für Dp gehabt habe; auf diese Zeit weise auch eine Bemerkung von Philipps (§ 51) und eine Prosastelle (§ 53).

2. Kapitel.

Die Quellen der Dramenpläne.

(11) Als Quellen der Dramenpläne suchen wir hier nicht irgendwelche indirekten Anregungen. Wir suchen hier nur die direkten Grundlagen, die Milton bei der Wahl

der Themen zur Hand hatte, um so eine verläßliche Grundlage für die Beurteilung der Stoffwahl zu gewinnen.

a) Quelle der biblischen Dramenpläne.

Die Quelle der Dp mit biblischen Stoffen ist die Bibel. Dies gilt besonders für die zahlreichen Pläne auf S. 36 der Cambridger Handschrift. Bei den größeren Dp ist die direkte Anregung durch die Bibel nur für A 6 sicher; bei den andern ist der Anstoß zur Bearbeitung durch literarischen Einfluß mindestens ebenso wahrscheinlich. Welche Ausgabe der Bibel Milton vorlag, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, nicht einmal, ob er eine lateinische oder eine englische Bibel benutzte. Bei den Hinweisen auf die Bücher der Bibel verwendet er zwar die lateinischen Namen, in einer Form, die der Vulgata am nächsten steht[1]); aber die Schreibung der Eigennamen deutet nicht klar auf eine bestimmte Ausgabe. Trotz der lateinischen Buchangabe und verschiedener Freiheiten in der Form der Namen hat er wohl wie sonst[2]) die Authorised Version benutzt.

Die Art, wie der Dichter seine Stoffe suchte, ist ganz auffällig systematisch. Er hat die Bibel planmäßig durchgesehen, was schon Masson (Life, II, 105) bemerkte. Die Anordnung der Pläne, vor allem auf S. 36 der Hs, beweist das. Milton kam so zuerst zur Genesis (A 3, 6, 7, 8), dann zu Exodus (A 9), Numeri (10—13) und den Büchern Josue (A 14, 15), Judicum (A 16—21), Ruth (A 22), Samuelis (23—31), Regum (A 32—51; mit Verweisen auf parallele Berichte in den Büchern der Chronik, Isaia und Jeremia), Chronicorum (A 52) und Daniel (A 53).

(12) Massons Vermutung, daß Milton auch Bibelkommentare zur Hand hatte, wird wenigstens durch einen Eintrag bestätigt. Bei A 38 hat Milton die Worte „see Lavater = 2 Chron. 18" angeführt. Dies bezieht sich auf einen Kommentar des Züricher Archidiakons und Chorherrn Ludwig Lavater[3]), der 1573 erschienen ist. Daß Milton auch andere ihm bekannte Bibelkommentare hier herangezogen hat, ist durch nichts bezeugt; daß er solche Kommentare kannte, wissen wir jedoch aus gelegentlichen Anspielungen[4]) und aus den Notizen des Commonplace-Buchs[5]).

---

[1]) Masson druckte englische Namen; Milton schreibt aber Num(eri), Josue etc.

[2]) Nach Fletcher, Miltons Use of the Bible benutzte M. sonst meist die lateinische Junius-Tremellius-Version (die aber z. B. Jehoschuah schreibt) oder die engl. Authorises Version Fletcher, 43/4 und 20.

[3]) vgl. Historisch-Biograph. Lexikon der Schweiz, IV, 635.

[4]) so z. B. auf Paraeus; vgl. § 40.

[5]) vgl. Commonplace Book, ed. by A. J. Horwood, und dazu die wichtige Untersuchung Hanfords, Chronology. Erwähnt ist z. B. Nr. 73 Peter Martyr, In Librum Judicum (Tiguri 1565).

b) Quellen der historischen Pläne.

(13) Milton erwähnt in der Niederschrift der historischen Dp die Autoren Malmesbury, Speed, Beda, Geoffrey of Monmouth, Holinshed und Stow. Aus dem Commonplace-Buch wissen wir, daß der Dichter diese Autoren nicht nur um der Dp willen gelesen hat, aus der Datierung der Notizen in diesem Buch durch Hanford aber auch, daß er sie gerade auch zur Zeit der Dp las. Die Ausgaben der Schriftsteller, die Milton benutzte, hat Hanford festgestellt [6]); mir waren die Originalausgaben leider nicht immer zugänglich.

Die Niederschrift läßt die allmähliche Entstehung der historischen Dp deutlich erkennen. Die Einträge bilden keine in einem Zug niedergeschriebene Einheit. Bei mehreren Dp wurden nachträglich Ergänzungen aus anderen Schriftstellern dem Ureintrag hinzugefügt; auch durch wechselnde Stärke der Tinte heben sich solche Nachträge ab. Ebenso ist Wechsel der Tinte in der Reihe der Ureinträge zu erkennen. Die von Milton stammende Numerierung der Dp wird am Anfang durch die Einführung neuer Stoffe durchbrochen.

Die genaue Untersuchung (vgl. § 14) hat ergeben, daß mit den von Milton genannten Schriftstellern die Quellen der Dp lückenlos genannt sind, ja, daß Beda und Malmesbury als direkte Quellen sogar auszuscheiden sind (vgl. § 14 unter Gruppe 3). Es ließ sich mit ziemlicher Sicherheit auch für die einzelnen Pläne bestimmen, aus welchem der benutzten Werke jeweils die stoffliche Anregung kam. Es ergab sich, daß Milton wahrscheinlich zunächst zu Geoffrey of Monmouth griff, der ihm schon bekannt war [7]), bei dem er auch mit Recht dichterisch verwertbare Stoffe erwarten

---

[6]) Es handelt sich um folgende Werke:
Beda, Listoria Ecclesiastica Gentis Anglorum (vermutlich: Rerum Brittannicarum, id est Angliae, Scotiae Variorumque Insularum ac Regionum Scriptores. Heidelberg 1587).
William of Malmesbury, De Gestis Regum Anglorum (in: Henricus Savile, Rerum Anglicarum post Bedam Scriptores. Frankfurt 1601).
Geoffrey of Monmouth, Historia Regum Britanniae (vgl. die Ausgabe von Beda).
John Stow, Annales or a General Chronicle of England. London 1615 oder 1631.
John Speed, The History of Great Britain under the Conquests of ye Romans, Saxons, Danes and Normans. London 1623.
Ralph Holinshed, Chronicles of England, Scotland and Ireland. London 1587. (Miltons englische Stoffe in Bd. 1, die schottischen Stoffe in Bd. 5 des Neudrucks. London 1807).

[7]) Hanford, Chronology 265.

konnte. Dann nahm der Dichter Stows „Annales" vor, die ihm eine kurze und recht übersichtliche Darstellung der englischen Geschichte vor der normannischen Eroberung boten, wenn auch weniger Anregung in Einzelheiten. Von Dp B 13 an war Holinsheds Werk sein hauptsächlichster Führer, der ihm nicht nur 9 neue Stoffe vermittelte, sondern auch für aus Stow stammende Stoffe eine genauere und manchmal (etwa B 6) interessant betonte Darstellung gab. Hinweise auf andere, ihm bekannte Geschichtswerke wie Beda und Malmesbury fand Milton in Holinshed vor und übernahm sie in seine Notizen. Von Dp B 23 an ist zu erkennen, daß Milton die englische Frühgeschichte noch einmal durchging in der breiten und ausführlichen Darstellung Speeds. Die Anmerkungen, die nun noch hinzugefügt wurden, zeigen, daß Milton dies recht eindringlich getan hat und wohl bis in die Zeit der römischen Eroberung (B 1a) zurückging, um dann immer wieder die besonders bezeichnenden Stellen zu früheren Dp zu notieren (besonders zu B 8, 12, 13). Speeds Darstellung, die oft von ausschmückenden Reden, ja von Dialogpartien unterbrochen ist, bot ihm schließlich auch Anregung zu 11 neuen Dp. Die Art, wie Milton aus seinen Quellen exzerpiert, ist recht zuverlässig; nur in zwei Fällen hat er geirrt [8]). Im übrigen darf man diese Notizen nicht etwa als einen Maßstab für Miltons kritische Fähigkeiten als Historiker nehmen. Die Quellen sind hier nicht, wie es in der „History of Britain" doch wenigstens versucht wird, gegeneinander abgewogen. Die Aufnahme der Constans-Erfindung Monmouths (B 1), der Wulfer-Legende aus Stow (B 7) und die Verbindung des Todes der Gunthildis mit dem Dänenmord (B 22) sind genügende Hinweise auf seine unkritische Haltung.

(14) **Quellenuntersuchung.** Die Kriterien der Feststellung der jeweiligen Quelle der einzelnen Eintragungen ergaben sich von Fall zu Fall aus der Art des Exzerptes, vor allem aus stofflichen Gründen und auch aus Gründen der Orthographie der Eigennamen, wobei allerdings die Schreibunsicherheit der Zeit und die Möglichkeit der vorherigen Kenntnis des Namens in anderer Form berücksichtigt werden mußte. Die Pläne können nach den Quellen der Ureinträge in 5 Gruppen eingeteilt werden [9]).

---

[8]) Dp B 12: König Edwin regierte 955—9, Edward d. Jüngere 975—78. Dieser konnte also sicherlich nicht dessen Vater sein, wie Milton meint. Edwin (oder besser Edwius (Malmesbury), Eadwig) war vielmehr der Sohn König Edmunds des Älteren (940—46); vgl. Hodgkin 344, 349 ff., Searle 346/7. Dp B 19: Sigibert ist nicht König der Ostangeln, sondern der Ostsachsen gewesen. Hodgkin 175; Searle 279. Beide Fehler sind in der „History of Britain" (V, 285, 339) vermieden.

[9]) Abkürzungen: H = Holinshed; St = Stow; Sp = Speed; M = Monmouth; Ma = Malmesbury; Be = Beda; NF = Namensform.

1. Gruppe: Quelle vermutlich Monmouth (B 1—3).

E 1: Erzählung von der Einsetzung des Constans VI, 6—9, bei M: vgl. Dict. of Nat. Biogr. XX, 392. Auch H gibt kurz die Tatsachen, hat aber NF Constantius.

B 2: Ausführliche, anregende Schilderung bei M V, 14; die Chroniken bringen den Stoff nur kurz (H V, 4; St 52b; Sp. VII, 4).

B 3: M wieder ausführlich; das durchstrichene „bele" der Hs wohl als „beleaguered" zu deuten, was gut zu M paßt. Der Stoff allerdings auch bei H V, 7; Sp. VII, 4 und ganz kurz St 52b.

Diese Überlegungen geben keine vollkommene Sicherheit, um so mehr, als die Namenformen mit M nicht stets übereinstimmen (z. B. Röena statt Rowena fand ich in keiner Quelle Miltons, auch nicht in anderen alten Darstellungen). Von diesen Ureinträgen heben sich als Zusätze ab:

1. Plan B 1a „Venutius", unabhängig von B 1—3, aus H IV, 8 oder Sp. VI, 6; für Sp spricht NF Cartismandua.
2. Zusatz über Vortigers Heirat und des Erzbischofs Vodin Widerstand (aus Sp VII, 4).
3. Zusatz über die Zusammenkunft von Salisbury. Trotz Miltons Zitierung von Malmesbury nicht aus Ma, der den Namen des Orts gar nicht hat. Der Hinweis auf Ma steht schon bei H V, 5 und Sp VII, 4. Quelle war wohl Sp, was die mit dem vorigen Zusatz gleichartige Tinte nahelegt.

2. Gruppe: Quelle Stow (B 4—13).

St ist direkt nur bei E 8 genannt. Sicher stammen aus St B 6, 8, 9, 12; die übrigen müssen nicht aus zwingenden Gründen anderen Quellen zugewiesen werden, St ist als Quelle durchaus denkbar.

B 8: Die NF Bernbocard und Osbert entscheiden für St, der Bernebokart und Osbert hat (St 74), H VI, 12; Berne, Osbright, Sp VIII, 2: Beorn-Bocador, Osbright. — Die Verweise auf Sp und H sind nachgetragen.

B 6: NF Sebert entscheidet für St 61/2. Hol. V, 30 gibt eine besondere Wendung, auf die Milton verweist, hat aber NF Sigibert. Andere NF auch Be III, 18, Ma I, 5, Sp VII, 2.

B 9: NF Edmond und Hinguar entscheiden für Stow 64. H VI, 12 (Edmund, Hungar). Sp VIII, 2, auf den der Zusatz verweist (Edmund, Inguar). Ma nur kurz I, 5; II, 3.

B 12: Ureintrag (Absetzung wegen der Laster) paßt auf St 83. Zusatz (impostor Dunstan) sicher aus Sp VII, 41.

B 7: wahrscheinlich aus St 69, trotz der NF Ulferus (an anderer Stelle hat St auch Wulfhere; St 66). Sp. VII, 23, ganz ähnlich (Vulfhere). H. Be, Ma bringen den Stoff nicht.
Nicht beweisbar für St, doch möglich sind:

— Die Zitate nach Büchern und Kapiteln, nur bei Stow nach Seitenzahlen.

B 4: St 66. Auch H IV, 34 ist möglich. Sp erwähnt Jaruman nicht, Ma fällt ganz aus. Zurückgehen auf Be III, 30 durch nichts bewiesen.
B 5: St 63, eine anregende Erzählung. Die Verweise, wohl Zusätze, gehen auf H VI, 5 und Sp VII, 10/11.

B 10: St 77; möglich auch Ma I, 2; H VI, 3; Sp VII, 7.

B 11: Ma braucht nicht Quelle zu sein trotz des Hinweises, der in St 82/3 und H VI, 21 steht.

B 13: St 86; Zusatz (über kirchliche Streitigkeiten) aus Sp VII, 43: der Stoff auch in H VI, 25 und Ma II, 9.

3. Gruppe: Quelle Holinshed (B 14—22).

Alle Dp für H gesichert, mit Ausnahme von B 14 und 17, die aus H wenigstens stammen können.

B 14: H VII, 1 (NF Etheldred in keiner Quelle); vgl. St 86; Ma II, 10; Sp VII, 44. H betont immerhin „sluthfulnesse" und „sluth and idleness" des Königs, auf die Milton anspielt.

B 15: H V, 18. St 74, der keine Tyrannei erwähnt, sicher nicht mehr Quelle. Sp VII, 7 und 18 andere NF.

B 16: H V, 22, hier auch die Verweise auf Be und M, die Milton übernimmt; auch aus inhaltlichen Gründen ist H sehr wahrscheinlich (vgl. § 29), trotz etwas anderer NF; vgl. Be II, 2, St 73; Sp VII, 9; Ma I, 3.

B 17: H, V, 22—26, Be II, 9 ff., Sp VII, 9 möglich (NF Rodoald in keiner Quelle).

B 18: H V, 30 spricht allein von Schmeichlern; ähnlich Ma I, 3.

B 19: H V, 31. Be III, 8 (NF Sigberct); St, Sp, Ma erwähnen den Exkommunizierten nicht.

B 20: H VI; 36 (NF Egfride, Cutbert), Be I, 26 andere NF.

B 21: H VI, 6, ebenso Ma I, 2; St, Sp darf man beiseite lassen.

B 22: H VII, 5 (NF Palingus, Gunthildis). Der Zusatz (Zusammenbringen mit dem früher fallenden Dänenmord) aus Sp VII, 44. Ma II, 10 wäre möglich.

Neben Holinshed bringt hier auch Malmesbury die Stoffe mehrfach in gleicher Weise. Allein, es ist nirgends ein positiver Beweis dafür, daß Milton ihn direkt benutzt hat. Hier ist Ma ja auch nicht von Milton genannt, und, wo er genannt ist (Gruppe 1, Zusatz 3; Gruppe 3, B 11), findet sich der Hinweis auch in den anderen Quellen Sp, St, H. — Ähnlich steht es mit Beda, der nur bei B 16, wo sicher H Quelle ist, erwähnt ist. — Sowohl Beda als auch Malmesbury dürfen wir also aus der Liste der direkten Quellen streichen, da sie zur Erklärung unnötig sind und ein Beweis für ihre Benutzung sich nicht führen läßt.

4. Gruppe: Quelle Speed (E 23—33).

Hier sind keine andern Schriftsteller zitiert, und Speed kann überall Quelle sein. Sehr einheitliche Schrift.
B 23: Milton verweist auf Sp VII, 7; NF Bithric nur im Register, nicht im Text; Besserung in Brightrick nach H VI, 14.

B 24: nur Sp VII, 36 erwähnt Hubba.
B 25: Sp VII, 37; Zusatz Sp VII, 38. — Vgl. Ma II, 6. H VI, 20.
B 26: Sp VII, 42, ausführlich, NF Elfrida. H VI, 24 und Ma II, 8 sind beiseite zu lassen.
B 27: Sp VII, 44 als Anregung denkbar.
B 28: Sp VIII, 7 (Rede der Mutter und des Bruders). Die Verbindung der Ermordung Alfred mit Hastings scheint originell zu sein; Miltons Erinnerung stützte sich vermutlich auf H VII, 14 (2 Söhne genannt), nicht auf Sp VII, 45 (Elfred als 8. Sohn).
B 29: Sp VII, 44, ausführlich, durch Reden belebt.
B 30: Sp VII, 44.
B 31: Sp VIII, 3.
B 32: Sp VIII, 5.
B 33: Sp VIII, 6.

3. Gruppe: Scotch Stories: Quelle Holinshed.

Als Quelle für die Scotch Stories auf S. 41 des Hs kommt die History of Scotland in Holinsheds Werk in Betracht (schon von Masson, Life II, 165 und Hanford, Chronology 297 bemerkt). Sie gründet sich vor allem auf die Scotorum Historiae von Hector Boece (1527), die von John Bellenden ins Schottische übersetzt worden waren. Die Quellenstellen für die einzelnen Pläne stehen (in Bd. V des Neudrucks)
Sc 1: p. 98/100.
Sc 2: p. 232/237.
Sc 3: p. 242—244.
Sc 4: p. 245/8.
Sc 5: p. 264—77.

3. Kapitel.

Die Stoffe der Dramenpläne nach ihren Motiven.

Bei der Untersuchung der von Milton gewählten Dramenstoffe wollen wir zunächst feststellen, was dem Dichter am Stoffe wohl wichtig war. Bei den umfangreicheren Notizen läßt sich dies leicht erkennen. Bei den kürzeren Notizen suchen wir unser Ziel zu erreichen, indem wir den wesentlichen Gehalt der Stoffe betonen wollen. So hoffen wir die Motive zu zeigen, die Milton zur dichterischen Darstellung anregten.

a) Die Motive der ausführlicheren Pläne.

(15) Pläne zu einem Drama „**Paradise Lost**" (A 1).

Die beiden ersten Skizzen, reine Personenverzeichnisse, gestatten es nicht, viel über den Gehalt der geplanten Dramen auszusagen. Versuchung und Verbannung sind in einen Rahmen von Allegorien hineingestellt, unter denen der Aufzug der Übel, die dem Sündenfall folgten, schon erkennbar ist. Auch hier sollte schon die Heilsverheißung durch Glaube, Liebe und Hoffnung

am Ende stehen. Auch der dritte Plan mit dem Titel „Paradise Lost" war offenbar zuerst ein Personenverzeichnis; doch sind Erläuterungen hinzugekommen, die den Gehalt deutlicher erkennen lassen. Das Motiv der sittlichen Reinheit ist der bestimmende Gehalt der geplanten Szenenfolge. Es wird schon im Prolog, den Moses sprechen sollte, klar angeschlagen, wenn dieser auf die überirdische Dauer seines Körpers, die er im Verkehr mit Gott angenommen hat, hinweist; schon hier wird auch der lehrhafte Charakter von Miltons dramatischem Wollen durch einen geplanten Aufruf zur Anschauung Gottes deutlich. Während der erste Akt ein Gespräch allegorischer Gestalten über die Folgen des Sündenfalls bringen sollte, wird das Motiv der Reinheit wieder im 2. Akt hervorgehoben. Der Plan gibt eine Gegenüberstellung von „Heavenly Love" und „Evening Star"; dabei darf man wohl den Abendstern Hesperus, der ja auch in der zweiten Skizze schon vorhanden ist, im Gegensatz zur Gestalt der himmlischen Liebe als die Verkörperung der irdischen Liebe auffassen [1]). Der zweite Akt würde sich dann als eine Erörterung der himmlischen und irdischen Liebe darstellen, die durch den vereinigenden Akkord der Schilderung der Ehe Adams und Evas im Paradies abgeschlossen würde [2]). Erst mit dem dritten Akt setzt eigentliche Handlung ein, und auch hier ist schon wie später im Epos die Verknüpfung des Sturzes Lucifers mit dem Sündenfall der ersten Menschen durchgeführt. Adam und Eva selbst treten erst im 4. Akt auf, als der Versuchung Erlegene; der Dichter wollte es also vermeiden, die unverderbte Welt auf die Bühne zu bringen, begründet dies auch schon im Polog damit, daß irdische Augen sie nicht sehen könnten. Im 5. Akt spielen dann die Allegorien der Übel der Welt eine große Rolle. Wie weit das Motiv der Reinheit hier, besonders in dem offenbar lehrhaften Gespräch von Glaube, Hoffnung und Liebe hervorgetreten wäre, ist allerdings nicht zu erkennen. Der vierte Plan „Adam unparadised" drängt die allegorische Art des 3. Planes zurück, wohl mit bewußter Absicht. Die Handlung setzt früher ein und ist motivierter aufgebaut. Schon der Prolog wird in die Handlung einbezogen dadurch, daß jetzt Gabriel ihn spricht und der Chor sein Kommen mit Lucifers Fall und der dadurch entstandenen Bedrohung des Paradieses in Zusammenhang bringt. Gabriel erzählt hier auch die Schöpfung und die Liebe der ersten Menschen. Der Fortgang der Handlung, Lucifers Erscheinen usw., ist ähnlich wie im 3. Plan. Jener zweite Akt mit seiner Diskussion ist hier weggelassen; doch ergibt sich

[1]) Hesperus ist ja der Stern der Aphrodite, der im Lateinischen neben Vesper auch Venus heißt; vgl. auch Par. L. VIII, 519 u. IX, 584/5 („th'Eevning Star Loves Harbinger").

[2]) vgl. die entsprechende Szene des Epos. PL. IV.

hier im 4. Akt eine in die Handlung eingefügte Stelle, an der der Gedankengehalt hätte dargelegt werden sollen; es ist die Stelle, wo nach dem Streit zwischen den gefallenen Menschen die allegorische Gestalt der Gerechtigkeit Adam seinen Anteil an der Schuld erklärt, der wohl darin bestand, dem Reiz der Sinnlichkeit nachgegeben zu haben [3]). Der letzte Akt ist wieder dem des 3. Planes ähnlich. Besonders aus dem dritten Plan scheint mir hervorzugehen, daß Milton den Stoff des „Verlorenen Paradieses" aufgriff, um das Thema der irdischen und himmlischen Liebe zu behandeln, um das Verderben, das durch die Durchbrechung der sittlichen Zucht entsteht, zu zeigen. Diese Meinung wird bestärkt durch das Auftauchen des Motivs in zahlreichen anderen Dp. Von der Idee der Keuschheit aus sollte die biblische Erzählung gesehen und interpretiert werden; diese Idee war ja für den jungen Milton außerordentlich wichtig (vgl. § 44), und damit ist das Aufgreifen des Stoffes natürlich erklärt, natürlicher jedenfalls als durch literarischen Einfluß einer anderen Dramatisierung, die den Blick des Dichters höchstens auf den Stoff lenken konnte (vgl. § 63).

(16) Plan zu **„Abram from Morea,** or Isaak Redeemed" (A 5). Was Milton an dem Stoff der nicht durchgeführten Opferung Isaaks darstellen wollte, ergibt sich vor allem aus einer eingeschobenen Szene, die in der biblischen Erzählung nicht vorhanden ist. Hier sollten einige Bundesgenossen Abrahams auftreten, „die das Geschick eines so edlen Mannes beklagen, der seinen guten Namen verloren habe, entweder durch göttliche Gerechtigkeit oder Aberglaube, oder, weil er begehrte, eine auffallende Tat aus Eifer zu begehen". Diese Erörterungen sollten als Gespräche weltlicher Art (..as the world would") dem wahren Sachverhalt, den nachher ein Bote erzählen sollte, entgegengestellt werden. Es scheint also, daß der unbedingte Gehorsam gegenüber Gottes Befehlen, ein Gehorsam, der sich nicht nach der Meinung der Welt richtet, dargestellt und in der triumphierenden Rückkehr Abrahams verherrlicht werden sollte; das Erscheinen des Melchisedech kann wohl auch nur die Bedeutung haben, daß er als Priester dies noch mehr hervorhebt. Die Unbegreiflichkeit von Abrahams Tun für die Welt wäre schon in der ersten Szene, einem Gespräche von Chor und Eleazar über „Abram's strange voyage" erörtert, in den Klagen und Traumgesichten von Abrahams Frau, den Klagen, Befürchtungen und Ausdrücken der Verwunderung, die eine vorbeiziehende Schäfer- oder Kaufmannsgruppe äußern sollte, und schließlich in dem erwähnten Gespräch der Bundesgenossen in dramatischer Steigerung hervorgetreten. Der zweite Teil des Dramas sollte dann in ähnlicher Steigerung, durch den Botenbe-

[3]) vgl. PL. IX, 999.

richt und die Heimkehr, die Lösung der Spannung bringen. Der Aufbau dieses Dp ist also sinnvoll von dem Hauptgedanken beherrscht.

(17) Plan zu **„Sodom"** (A 6).

Dieser Plan einer dramatischen Gestaltung des Untergangs von Sodom läßt Miltons Absichten deutlicher als alle andern Pläne erkennen. Neben dem Titel „Sodom" trägt er noch die Überschrift „Cupid's Funeral Pile. Sodom Burning". Damit ist deutlich ausgesprochen, was Milton in der Bestrafung dieser Stadt sah: den Untergang einer Stadt aus sittlicher Zuchtlosigkeit. Das brennende Sodom ist für ihn der Scheiterhaufen des Liebesgottes. Dieses Motiv ist natürlich in der biblischen Erzählung schon vorhanden, aber der Dichter hat es in seinem Entwurf, besonders auch in nachträglichen Zusätzen, ganz besonders betont. Dieser Hauptgedanke bestimmt den Ablauf der Szenenfolge. Im Auftakt, einer Chorszene der nach der Stadt gekommenen Schäfer Lots, sollte das abendliche Treiben der verderbten Stadt geschildert werden[4]); dann sollte ein Zug der „gallants" der Stadt mit Musik und Gesang zum Tempel der Venus Urania folgen. Die Nennung gerade dieser Göttin zeigt wieder klar, auf was es Milton ankam, wenn er auch nachher, um im Schauplatz des Stoffes zu bleiben, ihren Namen durch den des in der Bibel genannten Gottes (Baal-) Peor ersetzte. Von zwei Priestern dieser heidnischen Gottheit werden dann die zwei Engel, die in der Gestalt schöner Jünglinge bei Lot weilen, zum Tempelfest eingeladen. Ein Nachtrag besagt, daß an dieser Stelle eine Erörterung über das Wesen der Liebe einsetzen sollte, und zwar ist hier nun der Gegensatz himmlischer und irdischer Liebe, den wir in den PL-Plänen zu erkennen glauben, klar ausgesprochen („dispute of love, and how it differs from lust"). In derselben Szene sollte noch ein zweites Hauptmotiv gestreift werden, nämlich der Gegensatz des wahren Gottesdienstes, des „strict reign of Melchisedek", und des zügellosen Götzendienstes. Schließlich wäre auch das Motiv von A 5 als „incredulity of divine judgments" in einer Szene zwischen Lot und einem seiner Freunde oder Schwiegersöhne angeschlagen worden.

Besonders wichtig für die Beurteilung von Miltons dramatischen Absichten ist die Schlußszene dieses Dp. Die Zerstörung Sodoms sollte hier auf die Bühne gebracht werden, so wie die Engel sie vollbringen, „with all dreadful execution"; an dramatischen Effekten wird nicht gespart, so sollten etwa der König und

[4]) „each evening every one with mistress, or Ganymede, gitterning along the streets or solacing on the banks of Jordan, or down the stream."

die Edlen der Stadt hervorstürzen und „dienen, den Schrecken darzustellen". Donner und Blitz sollten über die Stadt herabgerufen werden. Der Sinn des Geschehens sollte durch einen Engel, der von den Flammen wahrer Liebe umgürtet ist (eine Beziehung auf das Hauptmotiv!), klar gemacht werden; er hätte dem zuchtlosen und jetzt niederfallenden König und dem ungläubigen Freunde ihre gerechte Bestrafung verkündet, Blitz und Donner auf die „gottlose Nation" herabgerufen, auf Gottes Ruf und Befehl hingewiesen und die Zerstörung eingeleitet „mit einer kurzen Warnung an andere Nationen, sich in acht zu nehmen". Hier tritt die lehrhafte Tendenz des geplanten Dramas außerordentlich klar hervor, gerade auch im Schlußaufruf, auf dessen Bedeutung wir noch zurückkommen (§ 48).

(18) Plan zu **„Baptistes"** (N 1).

Der einzige ausführlichere Plan mit einem Stoffe aus dem Neuen Testament gilt dem Tode Johannes des Täufers. Auch hier steht das Motiv der sittlichen Zucht deutlich im Mittelpunkt. Johannes ist als der Gesandte Gottes aufgefaßt, der gegen den Bruch der Sitte durch Herodes seine Stimme erhebt und dafür umkommt. Die Aufstachelung des Herodes zur Leidenschaft, die seine Gattin beginnt und durch den Tanz der Tochter vollendet, sollte noch durch die Trunkenheit des Herodes[5]) gesteigert werden. Ähnlich wie das Götterfest in dem eben besprochenen Dp sollte hier offenbar das Geburtstagsfest des Herodes im Mittelpunkt stehen als ein Bild der Zuchtlosigkeit. Der Bruch der Sitte wäre wohl auch schon im Prolog, den der Geist von Herodes Bruder sprechen sollte, verurteilt worden. Wieder steht in diesem Dp ein Aufruf am Schluß des Dramas, der Aufruf des Johannes, Christus zu folgen.

b) Die Motive der kürzeren biblischen Pläne.

(19) Für die kürzeren biblischen Dp, die zum großen Teil nur aus der Angabe des Stoffes bezw. Titels bestehen, ist uns überall die Grundlage des Bibeltextes gesichert. Damit ist nicht von vornherein gesagt, daß Milton die Stoffe in streng biblischem Sinn zu behandeln gedachte. Unsere Zusammenstellung soll daher zeigen, welche Gehalte Milton in den vielen Dp heranzog. Es ist dabei zu erkennen, daß dies Gehalte sind, wie wir sie in den ausführlicheren Dp vorfanden, aber gerade auch Gehalte, die für die Bibel charakteristisch sind. Das AT liefert ihm ja die Mehrzahl der Stoffe; das ist begründet in der Fülle der Gestalten und Schicksale, von denen die historischen Bücher des AT erzählen.

[5]) „It may also be thought that Herod had well bedewed himself with wine."

aber auch in der allgemeinen Vorliebe der Puritaner für das AT. In den Dp ist eine deutliche Hinwendung zu den typisch alttestamentlichen Ideen bemerkbar. Die Themenwahl zeigt, daß es ihm auf das Verhältnis des mächtigen, zürnenden und strafenden Gottes zu seinem auserwählten Volk ankam, gerade auch auf die Strenge und Unerbittlichkeit, die das alttestamentliche Gottesbild kennzeichnet. Das Eingreifen des göttlichen Willens in die Geschicke der Juden zeigt die Bibel gerade in Geschehnissen, die der Dichter zu dramatischer Behandlung aussuchte. Auch die Gestalten der Propheten, der Menschen, in denen Gottes Allmacht Stimme wird, dieser größten Gestalten des AT, stehen im Mittelpunkt vieler Dp.

(20) Das Motiv der **sittlichen Zucht.**

Das Motiv der sittlichen Zucht, das wir schon in den ausführlicheren Dp als ein Hauptmotiv antrafen, spielt eine große Rolle. In 8 Plänen ist es der wesentliche Gehalt des Stoffes; in weiteren Dp [6]) ist es wenigstens so vorhanden, daß es als Nebenmotiv in einem Drama hätte erscheinen können. In den 8 Dp erscheint es in verschiedenartigen Situationen, die den Blick schon mehrfach auf jene umfassenderen Motive der Idee des auserwählten Volkes und des Prophetismus lenken. Einzelfälle ohne eine solche weitere Bedeutung greifen die Pläne A 8 („Thamar Cuephorusa", die Schwangere; Gen. 38), wo Miltons Bemerkung [7]) den dramatischen Konflikt gut erkennt, und A 30 („Tamar"; 2 Sam. 13) auf. Zwei Pläne erfassen die Unzucht von Heiden und Gottes darauf folgende Strafe: A 4 das Begehren des Pharao nach der schönen Frau Abrahams (Gen. 12), A 7 die Schändung der Dinah durch den Heviter Shechem, dessen Stadt als Strafe vernichtet wird (Gen. 34). In einen ähnlichen Rahmen von Kämpfen Israels mit feindlichen Völkern ist die Bestrafung der Söhne Elis für ihre Schuld in der Bibel hineingestellt (A 23 „Eliadae", 1 Sam. 1—4); hier spielt das Motiv des Prophetismus schon eine gewisse Rolle (1 Sam. 3, 13). In A 23, der den Untergang des Stammes Benjamin zur Behandlung vorsieht (vgl. Jud. 19—21), deutet schon der Titel „Comazontes, or the Benjaminites, or the Rioters" auf die beherrschende Rolle des Motivs der sittlichen Zucht; die Szene wäre vermutlich die Volksversammlung gewesen, von der die Israeliten auf Gottes Geheiß zur Rache ausziehen. Der Dp A 10 „The Quails" („Die Wachteln", Num 11) erfaßt eine besonders eindrucksvolle Situation, die Sittenlosigkeit des ganzen jüdischen Volkes in der Wüste; die große Härte der Strafe

[6]) z. B. Dp A 13, 17, 18, 19, 33.

[7]) „where Judah is found to have been the author of that crime which he condemned in Thamar, Thamar excused in what she attempted."

Gottes[8]) ist hier in der Bibel besonders deutlich, und dies ist sicher der Eindruck, unter dem Milton diesen Stoff wählte. Auch der Prophetismus hätte in der Ausführung dieses Planes hervortreten können. Schließlich hat Milton auch die umfassendste Strafe einer verderbten Welt nicht übergangen; zweimal ist der Stoff der Sündflut in seine Notizen eingetragen (A 3). Zum Verständnis dieser Einträge darf man sich wohl an die Vision des späteren Epos (PL, XI, 708 ff.) erinnern, wo das Motiv der Sittenlosigkeit stark betont, Noah übrigens als ein Prophet Gottes dargestellt ist.

(21) Das Motiv des **Götzendienstes** und seiner Vernichtung. Die zahlreichen Wandlungen des jüdischen Volkes in Abfall und Rückkehr zu Gott werden in der biblischen Erzählung am sinnfälligsten dargestellt in der Anbetung fremder Götter, in der Errichtung und Zerstörung von Götzentempeln. Milton hat diese Möglichkeit der Veranschaulichung eines innerlichen, seelischen Vorgangs für seine Dramen nützen wollen. Das Motiv, das ja schon in der Bibel stark hervortritt, steht bei den Stoffen von nicht weniger als 11 Dp im Mittelpunkt und ist in etwa 8 weiteren Stoffen[9]) als Nebenmotiv vorhanden; der Grund für die Betonung dieses Motivs ist ein doppelter, ein gehaltlicher und ein bühnentechnischer, was an späterer Stelle zu sagen sein wird (vgl. § 35. § 48). Der Zusammenhang des Motivs mit der Idee des auserwählten Volkes ist in der Bibel in den meisten Fällen durch die Gegenüberstellung der heidnischen Nachbarn gegeben. Hierher gehört nun der Plan A 20, dessen Stoff der Dichter im Alter, aus persönlichem Erleben und Erleiden gestaltend, im „Samson Agonistes" aufgriff. Der Titel des Dp deutet an, daß der Schwerpunkt des Dramas weniger bei der Gestalt Samsons, als vielmehr in der Vernichtung des Götzen Dagon liegen sollte („Dagonalia"); auch die Rolle der Dalila-Episode wäre wohl noch nicht so gewichtig gewesen. Man ist geneigt, den Dp auf eine Ebene mit anderen Dp zu stellen, deren Stoffe den Sturz von Götzenbildern durch die Streiter des wahren Gottes behandeln. Als solche sind zu nennen A 9, wo der Sturz des goldenen Kalbes durch Moses, wie der Untertitel „The Massacre in Horeb" zeigt, mit besonderer Hervorhebung der strengen Strafe des zürnenden Gottes dargestellt werden sollte; A 16, der schon im Titel „Gideon Idoloclastes" den Bezug auf das Motiv angibt[10]); A 45 („Jehu Belicola"), des-

[8]) Der Ort heißt in der Bibel charakteristisch „Sepulchra concupiscentiae" (Vulgata), „because there they buried the people that lusted" (Authorised Version).

[9]) A 13, 18, 35, 46, 48, 49; evtl. 17, 32.

[10]) Milton verweist nicht nur auf das 6. Kapitel des Buchs der Richter, die Darstellung der nächtlichen Zerstörung des Baalstempels, son-

sen Held, der den Baal zum Schein anbetende Jehu, den Götzendienst grausam straft; ebenso A 46 und, wie Miltons Zusatz zeigt, auch A 52 („Athalia" und „Asa or Aethiopes"). Weitere Dp ziehen das Motiv des Götzendienstes in anderer Weise in ihren Bereich. Eine großartige Gegenüberstellung von Götzendienst und wahrer Religion und die Niederlage der Baalspriester bietet der Stoff von A 36 ("Imbres or the Showers", 1 Reg. 18). Ahabs Untergang wird im Dp A 38 mit Götzendienerei und dem Glauben an falsche Propheten in Zusammenhang gebracht (1 Reg. 22; vgl. 21, v. 26); ähnlich ist die Situation von A 47 („Der kriegsgefangene Amasias", 2 Chron. 25, v. 14). Hierher gehört auch A 33, in dessen Mittelpunkt der von Frauen beherrschte, götzengierige, alte Salomon steht; der Hauptakzent liegt, wie der Nebentitel andeutet, der „Die opfernden Frauen" heißt, auf dem Motiv des Götzendiensts, nicht der Sittenlosigkeit („Salomon Gynoecocratumenos or Idolomargus aut Thysiazusae"). Der letzte dieser Pläne, A 34 „Rehoboam", deutet zwar im Titel auf ein anderes Motiv (vgl. § 22), der Zusatz („wher is disputed of a politick religion"; vgl. § 48) weist aber auf die Einbeziehung des Götzendienstes Jeroboams. Auch A 33, der Plan der Gestaltung des Martyriums der drei Jünglinge im Feuerofen, gehört in diese Gruppe.

(22) **Gottesstreiter und Könige** als Hauptgestalten.

Hier könnten wir die Gottesstreiter in den Stoffen der eben erwähnten Pläne nennen. Aber auch ohne Zusammenhang mit dem Motiv des Götzendiensts ist der Gottesstreiter die Hauptgestalt mehrerer Dp. Wieder ist Gedeon der Held eines Dp (A 17 „Gideon persuing", Jud. 8), wo möglicherweise an Gedeons Verhalten gegenüber den Städten Succoth und Phanuel die unbedingte Autorität des Gottesstreiters dargestellt worden wäre. Auch der zweite Plan um Samson A 19 wäre hierher zu stellen, und aus der Fassung des Titels darf man vielleicht ablesen, daß hier Dalila eine größere Rolle gespielt hätte und daß die Wandlung des Übermütigen zum wahren Kämpfer Gottes gestaltet werden sollte („Samson marrying or Ramath Lechi-Samson Pursophorus or Hybristes", d. i. der Feuerträger oder der Übermütige). Mit A 15 „Josuah in Gibeon" (Jos. X) hat Milton die Gestalt des mächtigsten Gottesstreiters des AT zur Behandlung vorgemerkt, bei dessen Schilderung die Verbundenheit Gottes mit seinem Kämpfer und seinem Volk in der Bibel eindrucksvoll hervortritt. A 24 „Jonathan resc (ued)" stellt sich wohl in Parallele zu A 17 als eine Darstellung des Rechts des Gottesstreiters, das selbst über königliches Gebot erhaben ist (1 Sam. 14).

---

dern auch auf das 7. Kap.: wollte er die dort geschilderte Verkleinerung des Heers im Sinne des puritanischen Erwähltenideals nutzen?

Die Gestalten der guten Könige, die in den Dp berührt sind, sind vor allem jene Bekämpfer des Götzendienstes (vgl. § 21); ihnen wäre noch A 49 anzureihen, dessen Titel „Der beklagte Josias" heißt. Der Nachdruck ruht hier offenbar auf der religiösen, nicht auf der irdischen Tüchtigkeit; David und Salomo stehen nicht als tüchtige Herrscher, sondern als sündige Menschen unter den Helden der Dp (A 29, 33). Es ist auffällig, daß Milton die Gestalten ungerechter Herrscher oder unrechtmäßig zum Thron Strebender besonders interessieren; die wichtigsten dieser Gestalten, die im AT vorkommen, hat er zur dichterischen Behandlung in Aussicht genommen. Hierher gehören A 18 („Abimelach the usurper"; Jud. 9), A 32 („Adoniah": 1 Reg. 2), besonders auch A 27 „Saul (Autodaictes) in Gilboa. 1 Sam. 28. 31", der Sauls Ende als das eines Tyrannen, vielleicht mit der Einbeziehung der Beschwörung von Samuels Geist, hätte darstellen sollen, während A 28 sich auf denselben Stoff bezieht, diesen aber von David her sieht und möglicherweise als Gestaltung einer gerechten Erhebung gegen den Tyrannen gedacht war. Auch A 34 weist mit seinem Titel „Rehoboam" auf die Gestalt eines harten Herrschers. Ob schließlich Jehu in A 44 als Werkzeug Gottes gegen ungerechte Herrscher aufgefaßt werden sollte, wie weit eine ähnliche Beziehung in der Unterdrückung der heidnischen Könige in A 14/5 betont werden sollte, läßt sich nicht sagen. Aus Plänen zu Tyrannendramen braucht eine antimonarchische Haltung des Dichters nicht gefolgert zu werden [11]); Milton scheint, der Haltung seiner ersten Streitschriften entsprechend, nur ungerechte Macht und ungerechte Taten verurteilen zu wollen. Die Absicht, vor Mißständen im Staat, besonders in der Umgebung des Königs, zu warnen, beweisen auch einige Dp, die sich Hofintrigen und ähnliche Geschehnisse zum Gegenstand nehmen. Solche Pläne sind A 25 („Der verleumderische Doeg"; 1 Sam. 22) und A 37 („Der falsch angeklagte Naboth"; 1 Reg. 21) auch die geplante Gestaltung des Geschicks des Ratgebers Achitophel (A 31). Diesem Bereich liegt auch der Zusatz zu A 48 „Hesechia beseig'd" nahe; Milton wollte hier, eine Andeutung der Bibel aufnehmend (2 Reg. 18, v. 21), verräterische Intrigen brandmarken. — Die Stellung der Pläne A 50 und 51 ist nicht deutlich zu erkennen; vielleicht sollte hier eine ungerechte Revolution vor Augen gestellt werden, vielleicht reizte den Dichter eine Gestaltung des großen Geschehens, des Untergangs Jerusalems.

(23) Das Motiv des **Prophetismus** und des **auserwählten Volks.** Propheten traten in den biblischen Stoffen, die wir schon behandel-

[11]) Bemerkenswert ist, daß die antimonarchische Stelle in 1 Sam. 8. 9. hier nicht herangezogen ist; später verwendet Milton sie (Prose Works II, 130).

ten, mehrfach auf; wir erinnern nur an die Gestalt des Moses (A 9, 10, 11, 12). Der Zusammenhang des Prophetismus mit der Idee des auserwählten Volkes ist in den gewählten Stoffen überall deutlich, am unmittelbarsten A 11 („The Murmurers. Num. 11"); in A 12, wo Milton die Empörung von Corah und Dathan gegen Moses herausgreift, sollte wohl die Autorität des Propheten dargestellt werden. Auch in vielen weiteren Dramenstoffen treten Propheten auf (so in A 29, 33, 34, 35, 48, 50, 51, 52); die Propheten Elias und Elisäus sind dabei besonders in den Vordergrund gerückt, bei deren Taten die Bibel die typisch prophetischen Eigenschaften besonders deutlich schildert (A 36, 39, 40, 41, 42, 43). Auch der Stoff von A 38 (1. Reg. 22) hätte Gelegenheit gegeben, einen wahren Propheten, Michäus, im Gegensatz zu den falschen Propheten unter Führung des Zedekiah, zu gestalten. Der Gedanke des auserwählten Volkes tritt besonders in den Stoffen, auf die sich A 48 und A 49 gründen, hervor. In beiden Fällen wird in den Kapiteln, auf die Milton verweist (2 Reg. 11 und 23), die feierliche Erneuerung des Bundes zwischen dem jüdischen Volk und Gott geschildert, im ersten Fall auch der Abschluß eines Bundes zwischen dem Volk und seinem König (2 Reg. 11, v. 15). Die Verpflichtung eines solchen Bundes zeigt der Stoff von A 14, wo ein einzelner durch Versündigung an den Geboten Gottes Unheil über sein Volk bringt (Josue 7).

(24) Restliche Pläne.

Aus dem Rahmen unserer Motiveinteilung fallen einige Dp heraus. Die Pläne zu einem untragischen, pastoralen Dramentyp fügen sich ihr nicht; sie nehmen zwei alttestamentliche Stoffe auf — den einen aus dem Buche Ruth (A 22), den andern aus einer Episode der Schicksale Davids (A 26: „The sheepshearers in Carmel", 1 Sam. 25). Ebensowenig passen die neutestamentlichen Stoffe (N 2—8) in die Motivkreise. Bei der kurzen Fassung dieser Notizen läßt sich nichts über die besondere Absicht dieser Dp sagen. Eine weitere Gruppe bilden zwei Pläne, die Zusätze erhalten haben, aus denen hervorgeht, daß es dem Dichter auch auf Dinge ankommen konnte, die nicht direkt zu den beschriebenen Motiven gehören. Den Plan A 13 würde man nach dem Titel „Moabitides (die Moabiterinnen) or Phineas" und nach der biblischen Erzählung (Num. 25) unter das Motiv der sittlichen Zucht stellen; der Zusatz zeigt aber, daß hier „reformation and punishment illegal and as it were by tumult" behandelt werden sollte. Der Plan A 35 streift zwar zwei unserer Motive (Götzendienst, Prophetismus), zeigt aber ein ganz überraschendes Vordringen menschlicher Züge, die in der Bibel nicht vorhanden sind und hier zur Hauptsache werden. So sehr andere Notizen die Lehrhaftigkeit herausheben, hier ist sie überraschend in die Handlung ein-

gearbeitet. Dennoch brauchen wir unserer Motivzusammenstellung nicht grundsätzlich zu mißtrauen. Es ist ja klar, daß erläuternde Zusätze immer dann nötig wurden, wenn ein Dp sich vom biblischen Text abheben sollte, wie es hier der Fall ist (vgl. auch A 48).

c) Die Motive der historischen Pläne.

(25) Ein starker Rückhalt für unsere Behauptung, daß die von uns herausgestellten Motive das waren, worauf es Milton ankam, ist dadurch gegeben, daß — von Verschiedenheiten, die in der Art der stofflichen Verschiedenheit begründet sind, abgesehen — dieselben Motive auch in den Stoffen, die Milton für historische Dramen ausersah, hervortreten. Die Gemeinsamkeit der aus den historischen wie aus den biblischen Quellen genommenen Motive zeigt sich schon in der hervorragenden Stellung, die das Motiv der sittlichen Zucht in den historischen Plänen einnimmt. Wie in den biblischen Dp die Epochen der Geschichte des Judenvolkes deutlich werden, so werden hier gern die Wendepunkte der angelsächsischen Geschichte als Dramenstoff gewählt. Dort wie hier stehen die Führer des Volks im Mittelpunkt von Dp, dort wie hier interessiert sich der Dichter auffällig für die Unterscheidung des gerechten und ungerechten Herrschers und die Hofintrige. Hier treten schließlich noch religiöse Motive, wie sie sich aus den besonderen angelsächsischen Verhältnissen ergaben, hinzu.

(26) Das Motiv der **sittlichen Zucht.**

Bei nicht weniger als 10 Plänen steht das Motiv der sittlichen Zucht im Mittelpunkt. Einige dieser Stoffe sind schon in Miltons Quellen besonders ausführlich geschildert. So greift der Plan B 8 den Tod eines Osbert von Northumberland heraus, der wegen der Entehrung einer Frau erschlagen wurde; Milton macht auf Speed „besonders" aufmerksam, und bei ihm [12]) finden wir eine sehr breite Darstellung, die das Motiv der Keuschheit sehr betont, vor allem in der Charakteristik des unsittlichen Menschen und der Klage der Frau. B 12 hätte sich in der ursprünglichen Fassung (Stow!), die das zügellose Benehmen des Königs Edwin hervorhebt, auf dieses Motiv bezogen; auch die Ethelburga von B 23 macht sich in Speeds Schilderung hauptsächlich der Unzucht schuldig, worauf Miltons Notiz ja anspielt. Mit der Übernahme des Stoffes von B 26 folgt Milton einer volkstümlichen Tradi-

[12]) Die betreffenden Quellenstellen sind in § 14 schon für jeden einzelnen Plan angegeben und werden hier nicht wiederholt.

tion [13]), die König Edgar als grausamen Lüstling darstellt; er wollte den Stolz und die Wollust Edgars darstellen, die Speed in scharfen Zügen zeichnet. Interessant ist hier auch die Gestalt der Elfrida, die nicht die Verführte, sondern die Verführerin ist, die sich ihrer Schönheit ganz bewußt ist und sich schmückt, um das „gierige Auge" des Königs auf sich zu ziehen; diese Auffassung der Frau trifft die beigefügte Bemerkung Miltons, daß er an Elfrida „the disposition of woman toward her husband" schildern wolle. B 33 sieht einen ritterlichen Zweikampf zur Verteidigung der Keuschheit einer Frau zur Behandlung vor. Die Zusätze 1 und 2 zur ersten Gruppe der historischen Dp betreffen die ehebrecherische Cartismandua und die aus zügelloser Sinnlichkeit entstandene Verbindung des Vortigern mit der Tochter des Sachsenführers. Unzucht ist auch die Hauptschuld des Königs Athirco in Sc 1. Eine wieder andere Seite des Problems ist in B 33 erfaßt, wo Edward d. Bekenners „superstitious pretence of chastity", der Nichtvollzug der Ehe, angegriffen werden sollte [14]). Auch des Königs Hardiknut Tod (B 32) wird von Milton in seiner lehrhaften Bedeutung benutzt: er sollte als ein Beispiel der Bestrafung von Sittenlosigkeit, hier Trunkenheit, aufgefaßt werden („an example to riot"). Die Anregung dazu gab wohl Speeds Schilderung des Gelages, und es sei erwähnt, daß auch mehrere andere gewählte Stoffe solche Gelage einschließen (B 1; 19; 28; Sc 2 und in den Zusätzen 2 und 3 bei Gruppe 1).

(27) Die **Epochen der angelsächsischen Geschichte** in den Dp.

Wichtiger noch als seine Häufigkeit ist die Bedeutung des Motivs der sittlichen Zucht. Nur in wenigen der gewählten Stoffe hat das Motiv bloß private, individuelle Bedeutung (B 23, 26, 31), und schon hier wird, ähnlich wie in B 33, eine Auswirkung auf den Staat spürbar. Der Zusammenhang mit den Dingen des staatlichen, nationalen Lebens ist bei den übrigen Plänen der entscheidende Faktor. Dieser Zusammenhang äußert sich in den Stoffen naturgemäß in den verschiedensten Formen (z. B. als Kennzeichnung des ungerechten Herrschers durch Sittenlosigkeit); wichtig ist aber vor allem die Anschauung, daß die Sittenverderbnis eines Volkes notwendigerweise von Gottes Strafe gefolgt sei. Wie seine Quellen [15]) hat Milton diese Anschauung an den Wendepunkten der angelsächsischen Geschichte später in seiner „Hi-

[13]) vgl. Dict. of Nat. Biogr.-Mönchische Schriftsteller (wie Malmesbury) loben den König dagegen wegen seiner Unterstützung kirchlicher Reformbewegungen. Speed steht in bewußtem Gegensatz zu diesen Schriftstellern.

[14]) Milton folgt hier Speed, der sich hier wieder gegen die mönchischen Schriftsteller, die Edwards Verhalten billigten, wendet.

[15]) vgl. besonders Stows allgemeine Einleitung zu seinen „Annales".

story of Britain" ausgesprochen (vgl. § 44). Damit mag es zusammenhängen, daß er in den Dp, wie schon Masson bemerkt hat (Life II, 116), seine Stoffe mit besonderer Vorliebe solchen Wendepunkten entnimmt. Von den 38 historischen Plänen spielen 10 Pläne in der Zeit der Däneneinfälle (B 8; 9; 14; 22; 24; 27; 29; 30; 32; Sc 3), zwei in der Zeit der sächsischen Eroberung (B 2; 3; mit Zusätzen) und je ein Plan zur Zeit der römischen und der normannischen Eroberung (Zusatz zu B 1; B 28). Die betreffenden Quellenstellen betonen dabei jedesmal die Verderbtheit der vorhergehenden Epoche, sei es als Verderbtheit des ganzen Volkes (z. B. Zusatz zu B 3; B 24, 28, 33) oder einzelner, besonders der Herrscher (Zusatz zu B 1 und 3; B 8, 32).

(28) **Freiheitshelden und Könige** als Hauptgestalten.

Wie in den biblischen Dp die Gottesstreiter treten in den historischen große Freiheitshelden hervor. Venutius, der Gatte der Cartismandua (Zusatz zu B 1) ist ein solcher Held, ebenso der von Rowena vergiftete Vortimer (B 2). Auch der eigentliche Freiheitsheld Englands, König Alfred, ist in die Dp einbezogen; seine Erkundung des Dänenlagers und der darauf folgende Doppelsieg ist als Dramenstoff in B 24 vorgesehen. Edmund Ironside als Gegenspieler Knuts des Großen sind zwei Dp gewidmet (B 29, 30); vielleicht hätten auch Ethelred (in B 27, nicht in B 14!) und Harold, den Speed als kampfesmutigen Mann schildert, als solche Helden erscheinen können. Interessant ist auch die Gestalt des schottischen Bauers Haie (Sc 3), der bei Holinshed ein einfacher, aber freiheitsliebender und Unsterblichkeit verdienender Volksheld ist. Eine andere Art des Heldentums nahm sich Milton in B 9 vor, das Martyrium des Königs Edmund; parallel dazu stellt sich auch der Tod der Gunthildis und des Palingus (B 22).

Unter diesen Freiheitshelden befanden sich schon die Gestalten vorbildlicher Herrscher (z. B. Alfred). Diesen wäre Ethelbert anzufügen, den die Quelle des Dp (B 5) als guten Herrscher schildert, und König Edmund (B 11), dessen Taten Stow als besonders ruhmeswürdig hervorhebt. Im übrigen finden wir auch hier wie in den biblischen Dp, daß der Dichter den Sturz von Tyrannen behandeln wollte. B 11 merkt das Ende des westsächsischen Tyrannen Sigebert vor, ein Beispiel, wie die Quelle Stow sagt, „wie ein Tyrann zu einem elenden und schändlichen Ende kam". Auch Holinshed [16]) hebt bei dem Helden von B 15, dem Tyrannen Ceaulin die Beispielhaftigkeit seiner Absetzung hervor. Auch an die Absetzung von Edwin (B 12) und Athirco (Sc 1) und an die Kündigung des Untertanengehorsams gegenüber Vor-

[16]) Holinshed V, 18: „a mirror or liuely view of a tyrant", ferner Erörterung der Pflichten eines Königs.

tigern (Zusatz zu E 3) ist zu erinnern [17]). Ebenso sollte wohl das geplante Drama mit Macbeth diesen als Emporkömmling und Tyrannen darstellen; so schildert ihn Holinshed, die Quelle, gerade auch in der Szene, mit der Milton beginnen wollte (Sc 5). Die Geschichte des Emporsteigens Vortigerns (in B 1) könnte man vielleicht hierher stellen. Möglicherweise wurde Milton, der ja später auf die Wählbarkeit des englischen Königs großen Wert legt (vgl. Prose W. I, 162/3), durch die Schilderung der Wahlverhandlungen in der Quelle angeregt. Solche Verhandlungen stehen auch im Mittelpunkt der Quellenerzählung von Sc 1 und spielen auch in Sc 4, wo es um die Umwandlung des Wahlkönigtums in ein Erbkönigtum geht, eine große Rolle. In dem zuletzt genannten Plan handelt es sich aber in erster Linie um Erbfolgestreitigkeiten; solche Streitigkeiten waren, wenigstens beim Ureintrag, auch der wesentliche Gehalt von B 13, und im Zusammenhang damit kann auch die Tötung des Thronprätendenten Alfred durch Godwine (B 28) und die Beseitigung Edwins durch seinen Bruder Athelstan (B 25) erwähnt werden. Das Motiv der Hofintrige, das wir in den biblischen Dp fanden, taucht hier wieder auf — jene Beseitigung in B 25 geht auf den Rat eines Mundschenken zurück — und ist besonders in B 18 sehr deutlich, wo ein König seinen königlichen Freund umbringen läßt, bewogen „durch die Anstachelung von Schmeichlern"; in den Bereich dieses Motivs gehört auch die Gestalt des verräterischen Edrick (B 22 und bes. B 30) und die in B 33 hervorgehobene Vorliebe Edwards des Bekenners für Ausländer.

(29) **Religiöse und kirchliche Motive.**

Für die Motivgruppen des Prophetismus und des auserwählten Volkes, die weder in Miltons Notizen noch in den Quellen [18]) ersichtlich sind, wie das ja bei der andern Art des Stoffs verständlich ist, tritt ein neuer Kreis von Motiven aus dem Zusammenhang der frühenglischen Geschichte in den Dp hervor: religiöse und kirchliche Probleme [19]). Mehrere Pläne spielen in der Zeit der Bekehrung der Angelsachsen zum Christentum und stellen Märtyrer in ihren Mittelpunkt. So ist B 9 weniger dem Könige, als wohl dem Märtyrer Edmund gewidmet; der Plan B 7 gilt dem Märtyrertum der zwei Söhne Wulfers von Mercien, die ihr

[17]) Ob B 21, die Ermordung eines Kinewulf bei seiner Konkubine hierher gehört, ist zweifelhaft; in den Quellen erscheint diese Gestalt als „ein recht würdiger und tapferer Fürst".

[18]) Über das gelegentliche Auftauchen der Idee des auserwählten Volks bei Holinshed vgl. Brie, Imper. Strömungen, p. 21.

[19]) Ein religiöses Moment vielleicht schon bei der Heirat Vortigerns mit der heidnischen Sächsin, die Monmouth auf einen Antrieb des Teufels zurückführt.

Vater — nach der unhistorischen Schilderung Stows — getötet haben soll, als er sie im Gebet bei dem christlichen Bischof Chad (Cedda) antraf. Hier taucht neben dem Motiv des Märtyrertums, das vereinzelt auch in den biblischen Dp vorkam (A 33), das dort so außerordentlich verbreitete Motiv der Vernichtung des Götzendiensts wieder auf. Wulfer bereut nämlich seine Tat, wird ein Förderer des Christentums und zerstört die Tempel und Bilder der alten Götter. Der Eindruck, daß dieses Motiv für Milton besonders wichtig war, wird dadurch verstärkt. Auch in zwei weiteren Plänen zu Bekehrungsdramen findet es sich als äußeres Zeichen der Bekehrung in Miltons Quellen (B 17 Bekehrung Edwins von Northumberland; B 4 Abfall und Rückkehr Sighers von Ostsachsen zum Glauben).

Weitere Pläne ziehen die kirchlichen Streitigkeiten der angelsächsischen Zeit als Stoff heran. In B 16 ist der Gegensatz der römischen und der iro-schottischen Kirche in rituellen Verschiedenheiten, die Milton mit charakteristischer Wendung „superfluous points" nennt, aufgegriffen. Das Drama sollte mit einer Zusammenkunft des Augustinus mit dem iro-schottischen Klerus beginnen, in der die Streitpunkte erörtert wurden, und sollte dann noch die Ermordung der Mönche von Bangor einbeziehen. Milton schreibt diese Ermordung einer Anstiftung des Augustinus zu, was historisch unrichtig ist und über die Behauptungen seiner Quellen hinausgeht [20]). Dieser verschärfende anti-katholische Zug und die Bemerkung über den Widerstand der Briten gegen die römischen Riten, den er offenbar billigt, zeigen, daß dieser Dp sich vermutlich gegen die katholische Kirche richtet. Weitere Dramenstoffe, die innerkirchliche Streitigkeiten berühren, entnahm der Dichter aus Speed, dessen betont protestantische Haltung ihm in dieser Hinsicht entgegenkam. Es ist wichtig zu bemerken, daß durch Zusätze aus Speed der Sinn von ursprünglich aus anderen Autoren stammenden Plänen wesentlich verändert wurde, was Miltons Absichten natürlich besonders deutlich erkennen läßt. In B 12 erfolgt die Absetzung nun nicht mehr

---

[20]) Milton führt in seiner Notiz diesen Mord, der durch Ethelfrid von Northumbrien ausgeführt wird, über den kentischen König Ethelbert auf eine Anstiftung des Augustinus zurück. Diese Zusammenhänge haben ihren Grund in einer Prophezeiung des Augustinus (Beda II, 2); in Wirklichkeit ist A. nämlich zur Zeit des Mordes schon tot (gest. 605; Mord: nach Hodgkin 613 n. Chr.) Malmesbury, Stow, Speed gehen über Beda nicht hinaus. Holinshed dagegen übernimmt aus Monmouth (XI, 13) die Anstiftung des Ethelbert, und gibt in seiner kompilierenden Weise auch eine Bemerkung W. Harrisons wieder, daß die zwei Könige mit Augustinus gegen die Briten gezogen seien; von einer direkten Anstiftung des Augustinus spricht aber Hol., die Quelle Miltons, nicht.

wegen der Unsittlichkeit Edgars, sondern erscheint als eine Folge der Machenschaften der Mönchsorden und des „Betrügers" Dunstan, die den König wegen seiner Verteidigung der verheirateten Priester gehaßt hätten; auch B 13 wird eine Bezugnahme auf den Streit von „seculars" und „regulars" angefügt. Kirchliche Fragen werden auch bei B 26 sichtbar, wo Miltons Abneigung gegen Klöster laut wird; ähnlich wie hier weist auch in seiner Erzählung zu B 33 Speed auf die Verderbtheit des Klerus, was Milton offenbar heranziehen wollte. Ein religiöses Thema anderer Art streift der Plan B 19; aus dem Plan und der Quelle geht das zwar nicht eindeutig hervor; die Schilderung des Stoffes in „History of Britain" hebt auf die Verletzung der gebotenen Kirchenzucht ab (H. B. V. 285) und in dieser Richtung ist wohl auch schon der Sinn des vorliegenden Dp zu suchen.

(30) **Restliche Pläne.**

Auch hier fügen sich vereinzelte Pläne nicht in unsere Motivkreise. Mit B 6 ist ein Stoff aus den innerenglischen Kämpfen zwischen einzelnen Staaten gewählt, der Tod König Seberts von Ostangeln, der sich ins Kloster zurückgezogen hatte und, sich dem „grausamen heidnischen Tyrannen" Offa entgegenstellend, waffenlos fällt; nicht diese Weltflucht mag Milton zur Aufnahme des Stoffs angeregt haben, sondern die Verdienste dieses Herrschers um die Einführung gelehrter Kultur und die Gründung der Universität Cambridge. Holinshed appelliert ja an die Dankbarkeit der Zöglinge von Cambridge! Ganz aus dem Rahmen der sonstigen Pläne fällt Sc 2 mit seiner „sonderbaren Erzählung von Hexentum und entdecktem und gerächtem Mord" und seinen Zauberszenen. Als Erklärung mag man allenfalls an die Szenen des „Macbeth" und die Zauberszenen des kontinentalen Barockdramas (§ 66) denken.

4. Kapitel.

Zur geplanten Form der Dramen.

Die Form der geplanten Dramen sollte, wie Masson (Life II, 105) richtig bemerkt, die einer „Tragödie mit einem Chor, nach dem alten griechischen Vorbild" sein (vgl. Stern, I, 2, 23, „vielfach nach antikem Muster"). Unsere Untersuchung soll dies im einzelnen nachweisen, aber auch zeigen, daß Milton in manchen Punkten über seine Vorbilder hinausgehen wollte und besondere Mittel nicht verschmähte.

(31) Schon ein Blick auf die ausführlicher skizzierten Dp läßt erkennen, daß Miltons geplante Dramen nicht die offenere Form sich folgender Szenen mit wechselndem Schauplatz erhalten sollten, wie sie von Shakespeare und deutschen Dramatikern bevor-

zugt wurde, sondern, daß in klassizistischer Art die Handlung auf die Katastrophe beschränkt worden wäre. Die Bewahrung der Einheiten von Ort und Zeit wäre selbstverständlich gewesen und durch die Verwendung von Prologen, Chören und Botenberichten ermöglicht worden. Auch die klassische Einteilung in 5 Akte ist meist leicht einzusehen; sie ist in der dritten Fassung des Plans A 1 von Milton auch angegeben.

In den Plänen 3 und 4 zu einem „Paradise Lost"-Drama ist die Beschränkung der Handlung auf die Katastrophe, den Sündenfall, durchaus deutlich; diese Beschränkung geht sogar so weit, daß nicht einmal die zentralen Geschehnisse auf der Szene erscheinen, daß Adam und Eva erst nach dem Sündenfall auftreten. Hinter der Szene liegt auch wieder die Auseinandersetzung Gottes mit den Gefallenen. Alle Handlung wird fast ausschließlich mit den Mitteln des klassizistischen Dramas indirekt vermittelt. In der 3. Fassung des Plans ist so gut wie keine Handlung direkt auf der Bühne sichtbar. In der 4. Fassung ist der Versuch gemacht, einen gewissen Handlungsverlauf schon vom Prolog an durchzuführen, der Streit von Adam und Eva kommt hinzu, und auch die Verbannung ist mit bewegterer Handlung vorgesehen. Der Prolog ist besonders in der 4. Fassung in den Dienst der Handlungsbeschränkung gestellt. Die Hauptaufgabe, die außerhalb des szenischen Bereichs liegenden Dinge zu vermitteln, hat aber der Chor. Er nimmt teil an der Exposition, er singt Lieder über die Schöpfung, über das Paradies, die Ehe der ersten Menschen und die mißglückte Erhebung Lucifers gegen Gott; er beklagt den Sündenfall und ermahnt Adam zur Buße; er greift auch gelegentlich in die Handlung ein (vgl. § 65). Dies alles entspricht antiken Grundsätzen, und es wäre nun als Schluß etwa ein Botenbericht über Adams Lage in der Verbannung zu erwarten. Statt dessen erscheinen vorausdeutende Allegorien (vgl. § 34), und der Chor fügt einen kurzen Schluß an.

Nach klassizistischen Grundsätzen sind auch die übrigen ausführlicheren Pläne aufgebaut; durch das Fehlen der allegorischen Gestalten stehen sie den klassischen Mustern noch näher. Die Beschränkung der Handlung ist in „Abram from Morea" wieder außerordentlich weit getrieben; Prolog, Chor und Botenbericht vermitteln hier den Handlungsverlauf fast ganz, die Rückkehr Abrahams ist die einzige eigentliche Handlung, sonst wird nur über die Ereignisse diskutiert. In der Schlußszene wäre Milton wohl durch die Verwendung mehrerer Chöre über die Schlichtheit der klassischen Tragödie hinausgegangen. Auch in dem „Sodom"-Plan ist die Einheit von Ort und Zeit gewahrt, doch wird die Handlung hier mehr als in den eben geschilderten Plänen sichtbar. Auch hier wären vermutlich mehrere Chöre verwendet

worden (Hirten, Engel; Städter?); der Engelchor sollte den Schlußbericht geben, wäre aber, nach der Absicht einer hinzugefügten Erweiterung des Dp, hinter bühnenmäßigen Wirkungen zurückgetreten. Der „Baptistes"-Plan zeigt vielleicht am meisten Miltons dramatischen Blick. Die Handlung ist auch hier nur durch die Katastrophe gegeben, sie setzt mit einem dramaturgisch gut gewählten Augenblick, als ein Versuch der Freigabe des gefangenen Johannes gemacht wird, ein[1]). Von hier geht ein Intrigenspiel der Königin aus, das eine offenbar recht bewegte Reihe von Szenen möglich machen sollte. Der Botenbericht spielt eine untergeordnete Rolle; ob neben dem Chor der Jünger noch ein zweiter Chor etwa der Juden oder Höflinge geplant war, ist nicht recht ersichtlich.

(32) Die Feststellung klassizistischer Formprinzipien ist bei den nur kurz angedeuteten Plänen schwieriger. Immerhin werden die Grundlinien des Aufbaus manchmal angegeben. Das ist vor allem der Fall bei einigen biblischen Plänen, bei denen die biblische Erzählung eher auf ein Drama von Einzelszenen hinzuweisen scheint. So verweist A 23 zwar auf die ganzen vier ersten Kapitel des 1. Buches Samuel, deutet aber an, daß das Drama nicht vor der ersten Niederlage der Juden im Kampf gegen die Philister einsetzen solle. Milton dachte dabei vermutlich an die Volksversammlung (1 Sam. 4. 3—5), wo ihm das anwesende Volk als Chor gegeben war, wo Samuels Vision und die Verbrechen der Söhne Elis zur Sprache kommen konnten und wohin schließlich auch der Botenbericht von der Schlacht (wie schon in 1 Sam. 4. 12—17) gebracht werden konnte. Die Wahl gerade dieses Augenblicks für den Beginn ist im Sinne des geplanten Dramentyps recht geschickt. Eine Versammlung irgendeiner Art als Szene ist für das klassizistische Drama besonders günstig, und Milton hat auch bei weiteren Plänen von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht; so in A 35 (Versammlung der Ältesten Israels) und A 38 (Zusammenkunft der falschen Propheten), einen ähnlichen Rahmen hat man sich auch für A 13 vorzustellen. Auch bei A 44 hat Milton das Einsetzen wieder genau angegeben, in klassizistischem Sinn; die Vorgeschichte der Berufung Jehus ist weggelassen, das Drama sollte mit der Entdeckung von Jehus Herannahen beginnen, der Verlauf der Kämpfe schließlich durch mehrere Botenberichte gemeldet werden. Ebenso klassizistisch beschränkt sich der Dp „Christus Patiens" auf die Szene der Gefangennahme Christi im Ölgarten, wohin dann der Bericht über die Passion mit den Mitteln des Chors und des Botenberichts gebracht werden sollte.

[1]) Die meisten Johannesdramen setzen dagegen üblicherweise mit der Predigt am Jordan ein. Thulin 92.

Chor und Botenbericht hätten auch in A 7 eine Rolle gespielt, wie das notierte Personenverzeichnis zeigt, das übrigens ein ganz charakteristisches Personenverzeichnis einer klassizistischen Tragödie ist und mit den Gestalten der Ratgeber und der Amme lebhaft an italienische und französische Art der Milton-Zeit erinnert. Schließlich kann man auch in dem Übergang von A 50 zu A 51 ein Bestreben sehen, nur die Katastrophe zum szenischen Inhalt zu machen; der Inhalt von A 50 wird in A 51 als Botenbericht gegeben und der Untergang Jerusalems so in den Mittelpunkt gerückt.

Die Quellen der historischen Stoffe erzählen die Geschehnisse vielfach als Folge von Einzelszenen, und es wäre denkbar, daß Milton, wie Shakespeare in seinen Historien, dieser Art auch im Drama zu folgen bereit gewesen wäre. Doch scheint auch hier klassizistisches Kunstwollen ihn beherrscht zu haben. Das zeigt deutlich, gerade auch als Gegensatz zu Shakespeare [2]), sein „Macbeth"-Plan (Sc 5). Die Vorgeschichte sollte hier durch den Prolog eines erscheinenden Geistes hereingebracht werden, und das Drama hätte erst mit der Aussprache von Malcolm und Macduffe [3]) beginnen sollen und wäre dann vermutlich auch wieder mit Botenberichten weitergeführt worden. Ein Bote tritt auch in Sc 1 auf. Eine Versammlung, wie sie für die klassizistische Form günstig gewesen wäre, sollte nach B 16 den Auftakt eines Dramas bilden; nur durch sehr schroffe Zusammenziehung der historischen Zeitdauer hätte sich dann aber auch die Ermordung der Mönche von Bangor hier in den Rahmen der dramatischen Einheiten einfügen lassen. Vielleicht ist es nicht ausgeschlossen, daß hier, vielleicht auch in B 23 und anderen historischen Plänen, schließlich doch eine Lockerung der klassizistischen Gesetze eingetreten wäre [4]).

(33) Zu anderen Stoffen sagen Miltons Notizen nichts über die vorgesehene Form. Immerhin kann man von manchen der gewählten Stoffe sagen, daß sie für die klassizistische Form die nötigen Voraussetzungen in sich tragen. In vielen Stoffen sind Versammlungen, wie wir sie eben schon trafen, als möglicher szenischer Rahmen vorhanden. Eine Versammlung des jüdischen Volkes findet sich in nicht weniger als 14 gewählten Stoffen (A 9, 10, 11, 12, 17, 18, 21, 24, 31, 34, 36, 46, 49, 52). In den historischen Stoffen findet sich wohl eine Heeresversammlung (B 28, 29), eine Königswahlversammlung (B 1, Sc 1, 4; vgl. § 28), eine Ratsversamm-

---

[2]) vgl. Hales: Milton's Macbeth.

[3]) „arrivall of Malcolme at Macduffe" in Miltons Hs. ist unklar; nach Hol. (Bd. V, p. 274/5) kommt Macduffe zu Malcolm

[4]) so meint auch Langdon, 116/7.

lung (B 9 in Speeds Darstellung, auf die Milton durch einen nachträglichen Zusatz verweist); ebenso hat der sterbende Vortimer nach Monmouth, der vermutlichen Quelle von B 2, seine Krieger um sich versammelt. So hätte wohl auch die Absetzung von Tyrannen im Rahmen einer öffentlichen Versammlung dargestellt werden können. Auch in anderer Weise ist die Gewinnung eines klassizistischen Handlungsraumes bei manchen Stoffen denkbar, so etwa bei B 3, 8, 26, die schon in den Quellen halb dramatisch gegeben sind. Manchmal hat man aber auch den Eindruck, daß die Stoffe mehr aus Rücksicht auf ihren Gehalt als auf die zu gestaltende Form gewählt worden sind.

(34) Es soll nun noch auf das Vorkommen von Geistererscheinungen, Visionen, Allegorien und besonderen Bühneneffekten hingewiesen werden, deren Bedeutung später noch zu besprechen sein wird (§ 65, 66). Geistererscheinungen kommen in mehreren Dp vor. Als typische Prologfiguren sollten der Geist von Herodes' Bruder (N 1), der Geist von Alfred (B 28) und vielleicht auch der Geist Duncans (Sc 5) auftreten; zu nennen wäre auch die im Stoff von A 27 vorkommende Beschwörung von Samuels Geist. Visionen spielen, was Milton sich anmerkte, eine Rolle in den Plänen A 23 (Vision Samuels) und B 17 (Vision Edwins von Northumbrien); vielleicht wäre auch der seherischen, prophezeienden Alfreda im Stoff von B 5 eine Bedeutung zugekommen. Die auffallendste Eigentümlichkeit in den Dp, die vom griechischen Vorbild wegführt, ist das Auftreten der allegorischen Gestalten in den Plänen zu einem Drama „Paradise Lost". Die sprechenden Allegorien dienen besonders der Verdeutlichung des Gehaltes (vgl. § 15), aber auch der Fortführung der Handlung wie Conscience und Justice. Diese sprechenden Gestalten sind besonders in der zweiten und dritten Skizze ausgebildet und treten in der vierten Fassung wieder etwas zurück oder werden wenigstens in die Handlung mehr einbezogen. Neben Conscience und Justice treten Mercy, Wisdome, Heavenly Love, Hesperus und Faith, Hope, Charity als solche Allegorien auf. Noch auffälliger ist der Aufzug der stummen Allegorien, der in allen vier Fassungen in ähnlicher Weise vorkommt, als letzter Akt des Dramas. Die Zahl der geplanten stummen Gestalten steigert sich von Fassung zu Fassung und ist in der vierten zu einer „Maske aller Übel dieses Lebens und dieser Welt" geworden; daß es sich um einen maskenspielartigen Aufzug handelt, bestätigt auch das von Milton benutzte Wort „shapes", das er z. B. auch für die stummen tierischen Begleiter des Comus in der Handschrift dieses Maskenspiels gebraucht (Masson, Works III, 246).

(35) Milton hat die Verwendung von besonderen Bühneneffekten nicht gescheut. Es scheint, daß er den Abschluß mehrerer

Dramen zu einer großen Schlußszene ausgestalten wollte. Ein solches Bestreben zeigt die eben besprochene Eigentümlichkeit des „Paradise Lost"-Plans. Am deutlichsten wird diese Absicht in der Skizze zu „Sodom" (A 6). Die nähere Ausführung der Schlußszene läßt keinen Zweifel daran, daß die Zerstörung der Stadt wirklich auf der Bühne dargestellt werden sollte und daß der Dichter so eine besonders starke Bühnenwirkung erreichen wollte. Es ist anzunehmen, daß der Brand der Stadt und des Tempels in Jerusalem (A 51) als eine ähnliche Szene geplant war. Man wird ferner kaum fehlgehen, wenn man vermutet, daß Milton die in den Quellen vorhandenen und in den gewählten Stoffen so häufig vorkommenden Zerstörungen von Götzenbildern nicht ungenutzt übergehen wollte; auch dies wäre vermutlich auf der Bühne dargestellt worden [5]). Es kommt hinzu die Bemerkung bei A 44, daß die 70 Köpfe der getöteten Söhne Ahabs auf die Bühne gebracht werden sollten, ein Zeugnis, daß Milton auch grausigste Bühneneffekte nicht verschmähen wollte. Auch der Gebrauch mehrerer Chöre weist in die Richtung des Effektvollen. Solche Effekte waren ja dem klassizistischen Theater vor und zu Miltons Zeit keineswegs fremd [6]).

(36) Durch die starke Betonung des Gehaltes wäre die dramatische Form beeinflußt worden. Daß aus ihr die Verwendung der Allegorien zu erklären ist, wurde schon erwähnt. Zwei Eigentümlichkeiten, die den lehrhaften, begrifflichen Gehalt hervortreten lassen, sollen hier noch kurz festgestellt werden. An die Stelle lebendiger Handlung, die schon durch die Beachtung der Einheiten gehemmt worden wäre, sollte offenbar ein Vorwiegen des rhetorischen Elementes treten. Wir haben bei den ausführlichen Dp mehrfach rhetorische Diskussionsszenen gefunden (A 1, 5, 6). Auch in kleineren Nebenbemerkungen deutet sich ein derartiges Betonen des begrifflichen Gehalts bei den kürzeren Plänen an, besonders klar bei A 13, wo eine Diskussionsszene sicherlich geplant war (auch bei A 34, 35, B 26, 32). Dies

---

[5]) Man könnte zwar einwenden, daß Milton später im „Samson Agonistes" sich damit begnügt hat, den Einsturz des Dagon-Tempels im Botenbericht zu schildern (v. 1596 ff.). Diese Einzelheit zeigt aber gerade, wie weit dieses Spätwerk, ein ausgesprochenes Lesedrama, von den hier geplanten Werken entfernt ist. Da es nicht für die Bühne bestimmt ist, haben Bühneneffekte keinen Sinn mehr in ihm. Das Vorhandensein solcher Szenen, auch etwa der Schlußszene von „Sodom", würde vielmehr auch ohne andere Zeugnisse (§ 41) beweisen, daß Milton zur Zeit der Dp noch an Bühne und Aufführung gedacht hat.

[6]) Man denke etwa an den Brand Trojas in den „Troerinnen" von Euripides; an die Geister bei Seneca; über Effekte des Renaissancetheaters vgl. Creizenach II, 498 ff.; vgl. ferner § 65, 66.

macht es verständlich, warum Milton so gern auf die rhetorisch gehaltenen Stellen bei Speed hinweist (B 8, 26, 28, 29). Ein Hervortreten des Gehaltes, zugleich ein Zeichen über die Wirkungsabsichten Miltons, bemerken wir auch in den Schlußaufrufen einzelner Dramen, am deutlichsten im „Sodom"-Plan, aber auch in A 1 und N 1.

(37) Legt man an diese dramatische Form den Maßstab der Kunst Shakespeares oder neuerer Tragiker, etwa Hebbels, so würde sie undramatisch erscheinen. Ähnliches ist ja auch von „Samson Agonistes", wo doch eine deutliche innere Handlung vorhanden ist, gesagt worden. Damit ist aber über Milton kein Werturteil ausgesprochen. Man darf in den Dp nicht Dinge suchen, die der Dichter offenbar gar nicht erstrebte, spannungsreiche dramatische Handlung und große Schicksale individueller Gestalten. Dem Dichter kam es darauf an, Ideen zu vermitteln und Lehren auszusprechen, und dazu benützte er die Formen, die die klassizistische Dramatik zu diesem Zwecke entwickelt hatte. Manche Pläne betonen diese Formen sehr schroff (A 1; A 13), andere zeigen aber einen trotzdem großen Sinn für szenische Bewegung (A 35; N 1). Die „undramatischen" Eigenschaften der geplanten Form hängen mit der lehrhaften Absicht eng zusammen; sie sind vielleicht mehr als nur Zeitstil. Bei dramatischen Versuchen von ähnlich lehrhafter Tendenz, etwa in nationalen Hörspielen des deutschen Rundfunks (1933), findet man auch heute dieselben Kunstmittel wieder. Diskussionsszenen, Schlußaufrufe, selbst Geistererscheinungen, Visionen und Allegorien werden auch hier angewandt.

(38) Einige Bemerkungen über die Fassung der Titel der geplanten Dramen seien noch angeführt. Die historischen Dp lassen die Titel nicht deutlich erkennen, dagegen zahlreiche biblische Dp. Der Titel besteht manchmal aus der Nennung der Hauptgestalt (z. B. „Dinah", ebenso A 14, 30, 31, 32, 34, 46, N 1, 8) oder der Hauptgestalten (z. B. „Eliadae", ebenso A 11, 13, 21, 26, 33, z. T. mit Bezugnahme auf die Handlung). Andere Titel deuten die Handlung an (z. B. „Paradise Lost", so auch A 3, 6, 9, 10, 20, 22, 36, 43, 51) oder den Schauplatz im Zusammenhang mit der Hauptgestalt (z. B. „Abram from Morea"; so auch A 2, 4, 15, 27, 39). Besonders beliebt ist die Form, in der der Name der Hauptgestalt mit einem nach griechischer oder lateinischer Art[7]) gebildeten Beiwort oder auch mehreren Beiwörtern aufgeführt ist. Milton kann sich nicht genug bemühen, solche Beiwörter zu bilden; fast alle in diesem Abschnitt noch nicht zitierten Titel könnten als Bei-

[7]) zu vergleichen wären etwa die Beiwörter der Hippolitusdramen des Euripides: καλυπτόμενος und στεφγνηφόρος; vgl. Pohlenz 274.

spiel angeführt werden. Die Titelform ist oft den Titeln der lateinischen Dramen der Zeit ungemein ähnlich[8]), auch darin, daß der Titel mehrfach zweigliedrig gebaut ist (z. B. „Salomon Gynoecocratumenos aut Thysiazusae", „Elias Menutes sive in Dothaimis"). Einen Titel dieser Art erhielt ja dann auch das Spätwerk des Dichters: „Samson Agonistes".

5. Kapitel.

Aufgabe und Sinn der geplanten Dramen.

a) Miltons Äußerung in „The Reason of Church Government".

(39) In der Streitschrift „The Reason of Church Government urged against Prelaty" (1641) spricht Milton über die literarischen Pläne, die ihn erfüllten, als er in den politischen Kampf eintrat (Pr. W. II, 477—481). Die Vorrede zum zweiten Buch dieser Streitschrift ist ein Ausdruck des Bewußtseins, daß er eine Wende seines Lebens hinter sich habe. Das Aufgeben dichterischer Bemühungen und das Eingreifen in den politischen Kampf bedeutete für den Dichter zwar keinen Wandel der Weltanschauung, vielleicht nicht einmal ein Wechseln der Ziele (vgl. § 36). Trotzdem hat ihn aber die Umstellung in einen tiefen inneren Zwiespalt geworfen. Jene Vorrede spricht von diesem Zwiespalt, und sie ist ein unmittelbarer subjektiver Ausbruch von Miltons Fühlen, ein Rechenschaftsbericht, den der Dichter vor seinem Gewissen ablegt und in dem er sich klar darüber wird, daß er aus Verantwortungsgefühl gegenüber seinem Volk und der Kirche Gottes die dichterischen Pläne vorläufig zurückgelegt hat; noch ist er aber der Hoffnung, daß er „in einigen wenigen Jahren", wenn der Kampf der Puritaner um ein freies England siegreich beendet sei, zur Ausführung dieser Pläne zurückkehren werde. In der Rückschau auf seine Pläne, die er hier gibt, steht das Epos an

[8]) Das geht so weit, daß man fast versucht ist zu zweifeln, ob die Dramen wirklich in englischer Sprache geplant waren. Wir wissen aus anderen Äußerungen allerdings sicher, daß er englische Dramen plante (§ 39 ff.), sodaß man diese Titelformen allenfalls als einen Beweis für Miltons Zusammenhang mit dem lateinischen Barockdrama auffassen könnte. Für eine Annahme etwa einer Periode, in der Milton ein lateinisches Bibeldrama plante, und einer späteren, in der er ein englisches, moralisch-vaterländisches Drama mit nationalem Stoff hätte schaffen wollen, sind keine Beweise vorhanden. Die biblischen und historischen Pläne darf man als eine Einheit betrachten. Auch „Samson Agonistes" ist ja trotz seines Titels ein englisches Drama! — Überdies sind ja dies nur vorläufige Notizen, bei denen der gelehrte Milton wohl in die gelehrten Sprachen verfallen mochte. Auch in der Hs. des „Comus" kommen ja derartige Ausdrücke vor; z. B. „Intrant κωμάζόντες" (Masson, Works III, 245; vgl. Dp A 21 „Comazontes").

erster Stelle. Für Milton war die Vollendung eines Epos stets die größte Hoffnung, von der wir ja schon aus „Mansus" und „Epitaphium Damonis" wissen (v. 80 ff. bezw. v. 162 ff.). Hier allerdings sollte noch ein König oder Ritter aus der Zeit vor der normannischen Erhebung als das Muster eines nationalen und christlichen Helden dargestellt werden; der Stoff des „Verlorenen Paradieses" ist erst mit dem Aufgeben der Dramenpläne freigeworden und später für das Epos aufgegriffen worden. Diese Pläne zu Tragödien standen neben dem Plan zu einem Epos [1]), und sicherlich an zweiter Stelle. Ein Schwanken des Dichters zwischen der epischen Form und der dramatischen, wie Masson es annimmt (Life, II, 104), ist unwahrscheinlich; es ist allenfalls denkbar, daß der Dichter mehr zu seinen Dramenplänen neigte zu einer Zeit, als er die Vollendung des Epos für vorläufig unmöglich hielt (vgl. § 56). Die Absicht der Epen- und Tragödienpläne ist weithin parallel [2]). Wie das Epos einen nationalen Stoff behandeln soll, so soll das Drama „lehrhaft und beispielhaft für ein Volk sein". Die Betonung der nationalen Beziehung der Dichtung ist das Neue dieser Äußerung gegenüber den früheren Worten (vgl. Teil I); dort hatte Milton wohl auch eine außerästhetische Bedeutung des Dramas gekannt, aber nur im Sinne der moralischen, noch nicht der nationalen Wirkung. Jetzt will er England als seine Welt betrachten und für England das leisten, was „die größten und erlauchtesten Geister Athens, Roms und des modernen Italiens und jene alten Hebräer für ihr Land taten". Er will eine nationale Dichtung schaffen.

(40) Miltons Worte über das Drama scheinen sich im wesentlichen auf formale Eigentümlichkeiten zu beziehen; sie haben in ihrem eigentlichen Sinn dieselbe Aufgabe, die später das Vorwort zu „Samson Agonistes" erfüllen soll. Wie dort mußte Milton hier „Philosophen und ernsteste Autoren" heranziehen, um die wahre Tragödie von den „common interludes" abzuheben. Dies ist ja eine Schrift an die Puritaner. Auf das heiß umstrittene englische Theater konnte er hier nicht verweisen, wenn er es auch früher gelobt hatte und vielleicht wenigstens seine Höhepunkte auch 1641 noch schätzte, wenn auch nicht als formales Vorbild. Er nennt das Drama vielmehr, im Einklang mit der klassizistischen Haltung der Dp. „those dramatic constitutions, wherein Sophocles and Euripides reign". Und, vor allem, er sucht nachzuweisen, daß die dramatische Form sogar in der Bibel zu finden sei, was wir durchaus als ein Argument gegenüber seinen purita-

[1]) vgl. Gilbert, in: Studies in Philology XVI (1919); ferner Tillyard, Milton 106/7; ähnlich schon Stern, II, p. 23.

[2]) Klar zeigt das besonders die Bemerkung bei B 24, die Alfred auch als Epenheld sieht.

nischen Freunden auffassen dürfen. Dazu zieht er den Kirchenvater Origines und den modernen Bibelkommentator Paraeus heran [3]). Paraeus stellt die Entstehung der Apokalypse so dar, als ob sie dem Johannes durch den Engel Christi „nach der Art einer dramatischen Darstellung, eines himmlischen Dramas" geoffenbart worden sei. Milton spricht in diesem Sinne von den „feierlichen Szenen und Akten, mit einem siebenfachen Chor von Hallelujas und Harfenmusik", und Paraeus legt, was Milton nicht wiederholt, großen Wert auf den Unterschied von irdischem Theater und dem moralischen Wert dieses himmlischen „prophetischen Dramas", in dem alles der Erbauung dient. Aus Origines übernimmt Milton die Anschauung, daß auch das Hohelied die Form eines Dramas habe. Er macht dabei den Unterschied zwischen der Apokalyse als einer „high and stately tragedy" und dem Hohenlied als einem „divine pastoral drama". Diese Auffassung des Hohenlieds vermag uns einigermaßen zu erklären, warum auch pastorale Motive in den Dp vorkamen; wir sehen daran, daß auch diese Pläne (A 22 und 26) nicht Unterhaltungsstücke, leichte Schäferspiele im Geschmack der Zeit sein sollten, sondern sicher wie die anderen auch Ausdruck tieferer Gehalte.

(41) Die nächsten Sätze Miltons führen uns an den eigentlichen Sinn der Dramenpläne heran. Die überästhetische Bedeutung seines dichterischen Strebens hat er schon vorher ausgesprochen. Es geht ihm nicht um bloße Kunst des Wortes (verbal curiosities) — „das wäre mühselige Eitelkeit"! Der Dichter will vielmehr ein „Erklärer und Erzähler der besten und weisesten Dinge unter seinen Mitbürgern auf dieser ganzen Insel (England)" sein. Und nun begründet er diese nationale Aufgabe der Dichtung:

„These abilities (of a poet), wheresoever they be found, are the inspired gift of God, rarely bestowed, yet to some (though most abuse) in every nation: and are of power beside the office of a pulpit to imbreed and cherish in a great people the seeds of virtue and public civility . . . . . teaching over the whole book of sanctity and virtue, through all the instances of example, with such delight to those especially of soft and delicious temper, who will not so much as look upon truth herself, unless they her elegantly dressed: that whereas the paths of honesty and good life appear now rugged and difficult, though they be indeed easy and pleasant, they will then appear to all men both easy and pleasant, though they were rugged and difficult indeed."

„But because the spirit of man cannot demean itself lively in this body, without some recreating intermission of labour and serious things.

[3]) vgl. zum Folgenden: A. S. Cook, in: Herrigs Archiv, Bd. 129. p. 74 ff. Paraeus: In Divinam Apocalypsin S. Apostoli et Evangelistae Johannis Commentarius. Heidelbergae 1618. Origines: Predigt und Prolog zum Hohenlied. Migne, Patrologia Graeca 13.

it were happy for the commonwealth, if our magistrates, as in those famous governments of old, would take into their care, ... the managing of our public sports and festival pastimes . . . Whether this may not be, not only in pulpits, but after another persuassive method, at set and solemn paneguries, in theatres, porches, or what other place or way may win most upon the people to receive at once both instruction and recreation, let them in authority consult."

In diesen Worten liegt der Kern der dichterischen Pläne Miltons vor dem Eintritt in den politischen Kampf, hier ist auch der eigentliche Sinn der Dramenpläne zu finden. Es wird hier klar, wie tief und umfassend der Dichter die Forderung des Horaz und der Renaissancepoetiker, daß die Dichtung nützen und ergötzen solle, sich zu eigen gemacht hat. Erholung und Belehrung sollen seine Werke zugleich bieten, und die Notwendigkeit einer Erholung zwischen den ernsteren Dingen des Lebens erkennt er auch als Puritaner an. Dieses Verständnis für die menschliche Natur ist aber eingespannt in das große, hohe Ziel aller Dichtung, jener Verkündigung der besten und weisesten Dinge unter seinen Mitbürgern. Der Dichter erscheint hier mit religiöser Weihe umkleidet, als ein Auserwählter Gottes, der durch die Gabe der Inspiration ausgezeichnet ist. Der Dichter steht neben dem Priester, die Dichtung neben der Predigt! Miltons Worte zeigen, daß seine kühnsten Hoffnungen sehr weit reichten. Er erwartete von der puritanischen Obrigkeit eine Kulturpolitik nach seinem Sinn, er erwartete von ihr, daß sie die Veranstaltung von nationalen Festen in die Hand nehme, und glaubte, daß, neben parallelen Einrichtungen wie Akademien usw., hierbei auch das Theater nicht fehlen dürfe. Es geht also hier keineswegs um Lesedramen, auch nicht um Werke, die für einen engen, gelehrten Kreis geschrieben werden sollen, sondern um Dichtung, die wieder vor das Volk hintreten will, um es „zur Liebe und Ausübung der Gerechtigkeit, der Mäßigkeit und Tapferkeit" aufzurufen und „die Nation so bei allen Gelegenheiten zu belehren und zu bessern". Milton war gewiß nicht blind gegen die Richtigkeit vieler Anklagen gegen das Theater; gerade hier (II, 480) betont er wieder den Gegensatz zwischen seinen geplanten Werken und den „writings and interludes of libidinous and ignorant poetasters". Er glaubte aber, das Theater neu gestalten und seinen großen Zielen dienstbar machen zu können. Das Vorbild eines nationalen Kulturwillens, wie er ihm vorschwebte, sah er dabei in der Antike. „Wie in jenen berühmten Regierungen der Antike" soll auch der Staat der Puritaner die Führung in der nationalen Verwendung der Dichtung, des Theaters übernehmen. Milton hat also die nationale Bedeutung der attischen Tragödie, die gerade auch von der neuesten Forschung wieder stark hervorgehoben worden ist[4]),

[4]) vgl. Pohlenz, Die griechische Tragödie. Leipzig u. Berlin 1930.

verstanden, und er hat geglaubt, sein humanistisches Wissen zum Nutzen seines Volkes in lebendige Wirklichkeit umsetzen zu können. Er hat dabei allerdings verkannt, daß es für den siegreich vordringenden Puritanismus in der Theaterfrage kein Paktieren gab und daß die Schließung der Theater die allernatürlichste Entscheidung war.

Unter dem Blickpunkt dieser großen Pläne Miltons, dem Streben nach öffentlicher Wirkung, müssen seine dichterischen Pläne zu dieser Zeit betrachtet werden. Im Lichte dieses Zieles erhalten Stoffwahl und Tendenz der Dp eine tiefere Bedeutsamkeit. Die Dp müssen als Versuche, eine moralisch-nationale Dichtung zu schaffen, aufgefaßt werden. Man darf den Sinn der gewählten Motive im Hinblick auf die Absichten Miltons genauer fassen. Das Hervortreten der Motive, gelegentlich auch einzelner Stoffe, in anderen Werken und in der Weltanschauung sollen dazu führen.

b) Die moralisch-nationale Bedeutung der gewählten Motive.

(42) Auch über die Stoffe seiner geplanten Dichtungen hat sich Milton in „The Reason of Church Government" geäußert (II, 479), und zwar durchaus parallel zu den Stoffen der Dp. In den Bibeldramen sollte „Gottes Allmacht, sein Thron und Gefolge" dargestellt werden, hier und in den historischen Dramen die Geschichte der Kirche Gottes und das Schicksal von Märtyrern, die Kämpfe der Völker, der Sieg gerechter Nationen und der Abfall von Königreichen von Gott gestaltet werden. Seine Stoffwahl ist sehr umfassend, aber stets vom Gesichtspunkt der moralischen Wirkung aus getroffen, wie seine Worte es sagen:

> „Whatsoever in religion is holy and sublime, in virtue amiable or grave, whatsoever hath passion or admiration in all the changes of that which is called fortune from without, or the wily subtleties and refluxes of man's thought from within; all these things with a solid and treatable smoothness to paint out and describe. Teaching over the whole book of sanctity and virtue, through all the instances of example . . . ."

Dieser Standpunkt war schon Miltons Standpunkt im Commonplace-Book. Auch hier erstrebt er ein „richtig beschaffenes" dramatisches Werk, das ernst und heilig, erhaben und nützlich für die Wechselfälle des menschlichen Lebens sein soll. Diese moralische Bedeutsamkeit der gewählten Stoffe ist leicht einzusehen, und es ist klar, daß sie in der beabsichtigten dramatischen Form hätte hervortreten können.

(43) Auf zwei Punkte mag hier noch kurz hingewiesen werden. Die Darstellung von Frauen auf der Bühne, die zu Miltons

Zeit sowohl in England als auch im kontinentalen Schultheater von männlichen Schauspielern gespielt wurden, war sehr umstritten; sie war ein Hauptpunkt der Angriffe der Puritaner auf das Theater, die Studienordnung der Jesuiten ließ keine Frauenrollen, oder doch wenigstens nur würdige und ernste, zu [5]), und ihre Berechtigung wurde von den Jesuitendramatikern Italiens noch zu Miltons Zeit verschieden beurteilt [6]). Milton ist hier durchaus fortschrittlich gesinnt, er will Frauen auftreten lassen — so etwa Eva, Sara, Herodias —, ja Frauen sollten wohl mehrfach die Hauptgestalt eines Dramas sein (A 7, 8, 20, 46; E 31, 22); die Liebe allerdings, die damals als romantisches und galantes Motiv in Italien und Frankreich gelegentlich in das religiöse Drama eindrang [7]), hätte er nur unter rein moralischem Gesichtspunkt dargestellt. Sehr umstritten war auch die künstlerische Darstellung des Lasters (vgl. § 62), die manchen Kritikern die lehrhafte, vorbildliche Wirkung der Dichtung zu gefährden schien. Milton steht aber offenbar auf der Seite derer, denen diese Darstellung als Kontrastwirkung der moralischen Wirkung förderlich erschien [8]). Als Beispiele wäre zu erinnern an die Fälle sittlicher Zuchtlosigkeit, an die Tyrannengestalten, auch an das Auftreten Satans in den Dp, wo vielleicht schon ein Kern der gewaltigen Darstellung Satans im späteren Epos beabsichtigt sein mag [9]). Selbst lasterhafte Frauengestalten treten uns entgegen: in Roena, Ethelburga, den Frauen Offas und Macbeths und in Elfrida (E 2, 23, 5; B 26; wohl auch A 33, N 1) sehen wir Frauen als Anstifterinnen zum Bösen. Vielleicht lenkt das schon auf Miltons Auffassung von der Frau hin, wie wir sie später in der Dalila des „Samson Agonistes" beobachten. Eine solche Neigung zur Darstellung des Lasters ist aus Miltons Weltanschauung zu erklären. Schon im „Comus" hat der Dichter Laster, Leidenschaft und ihre Lockung dargestellt; dort triumphiert aber die menschliche Tugend. In den Stoffen der Dp erscheint die Sünde wieder, aber jetzt als eine Macht, die den Menschen, trotzdem er gegen sie kämpfen muß, überwältigt; gegenüber dem „Comus" bedeutet das vielleicht eine Annäherung an puritanische Anschauungen. Das Idealbild Miltons ist nicht der unerschütterlich sündenlose Mensch, sondern der Mensch, wie er ihn im Commonplace-Book charakterisiert [10]): „enwrapped in a weak and mortal body,

[5]) Zeidler 28, Flemming, Jes. 253, Gofflot 92.

[6]) Bertana 178.

[7]) z. B. vgl. Bertana 180, 190; Pascoe 36.

[8]) vgl. die Argumentation von Mlle Cosnard: bei Pascoe 36.

[9]) Im übrigen zeigen aber die Dp deutlich, daß nicht Satan, sondern der Sündenfall der Menschen Miltons eigentliches Thema ist; vgl. Th. Siebert, in: Anglia, Bd. 55, p. 79.

[10]) Abschnitt „De viro bono."

he is engaged in a perpetual strife with the lusts of the flesh, yet aspires to lead a life resembling the Celestians". Daher mußte die Darstellung des Lasters für Milton notwendig zur dichterischen Gestaltung eines umfassenden Weltbildes gehören.

(44) Mit der allgemeinen moralischen Absicht ist der Sinn der Dramenpläne noch nicht ausgeschöpft. Die Dramen sollten ja mehr sein als nur eine Lehre an den einzelnen, wie es der „Comus" gewesen war. Ihre Eigenart als Aufruf an die Nation bedingte es, daß die Probleme des damaligen England den Dramen nicht fern stehen konnten. Es läßt sich vermuten, daß Miltons Dichtung hier im Begriffe war, eine Wendung zur politischen, selbst zur aktuell-politischen und polemischen Wirkung zu vollziehen. Die Auswahl der Stoffe ist nicht ganz ohne Zusammenhang mit der Lage Englands um 1640, die gewählten Motive können eine aktuelle Bedeutung haben oder deuten auf Fragen, die den Dichter damals auch außerhalb der Dp beschäftigten. Manche Andeutung der Prosaschriften, parallele Verwendung der Motive oder gar Stoffe, stützen diese Vermutung. Außer etwa gleichzeitigen Äußerungen beziehen wir uns dabei nur auf Miltons „History of Britain", die zwar später verfaßt wurde, aber in Geschichtsauffassung und Absicht den Dp so nahe steht, daß nicht mit Unrecht gesagt worden ist, daß „das Arthur-Epos und die britischen Tragödien sich in die Prosa der „HB" entwickelt hätten" (Firth) [11]). Da in der „HB" gerade auch wichtige Stoffe der Dp auffallend ausführlich behandelt sind [12]), so bietet sie für die Beurteilung unserer Vermutung gute Grundlagen. Wir werden daher zuerst die Bedeutung der historischen, und dann erst die der biblischen Dp besprechen.

(45) Daß Milton gerade das Motiv der sittlichen Zucht so sehr in den Vordergrund stellen wollte, war für ihn eine innere Notwendigkeit. Sittliche Zucht war eine der stärksten Triebkräfte seines Lebens; in der Jugend deuten seine Äußerungen über die

---

[11]) „History of Britain" in Bd. V der Prose Works; dazu: C. H. Firth, Milton as an Historian (1907/8), und E. Lehmann, Tendenz und Entstehungsgeschichte von Miltons „H. B.". Diss. Berlin 1921.

Die nationalen und erzieherischen Ziele der Dp kehren in der HB wieder (V, 165, 235, 393); die Beziehung auf die Gegenwart ist recht klar, so besonders in der bekannten Parallele am Eingang des 3. Buches (vgl. dazu Firth, 251 ff.). Miltons ethische Anschauungen treten klar hervor (vgl. Firth 252 u. bes. Lehmann 35 ff.).

[12]) dies bemerkte schon Firth 232; es gilt besonders für die Stoffe von B 1 a, 16, 17, 19, 23, 26, 28; manchmal hat sich allerdings der in den Dp wahrnehmbare Akzent verschoben (B 12, 33) oder es sind Zweifel an der Erzählung durch vertiefte Quellenkenntnis wach geworden (B 1b, 5, 8, 30, 25).

Keuschheit im wesentlichen auf die Keuschheit des einzelnen [13]), eine nationale Bedeutung der Keuschheit zeigt sich zuerst im Commonplace-Book (p. 14), dann in den frühen Streitschriften (vgl. Pr. W. II, 490/1) und vor allem in „HB". Die in den Dp gewählten Fälle von staatenbewegender Zuchtlosigkeit sind hier hervorgehoben [14]), es ist die Anschauung, daß die Epochen der englischen Geschichte aus eigener Schuld und Sittenverderbnis Englands zu erklären seien, übernommen (vgl. Pr. W. V, 235, 267, 307, 392/3), und auch die damit zusammenhängenden Dramenstoffe berührt (vgl. V, 247/8 u. 390). Die Nutzanwendung zur Lehre der Nation ergibt sich vor allem aus der staatlichen Bedeutung, die hier der sittlichen Zucht zugesprochen wird. Um die aktuelle Bedeutsamkeit des Motivs einzusehen, braucht man sich nur den Kampf der Puritaner des damaligen England gegen den „cavalier spirit" vor Augen zu halten; die Wirkung der Dramen sollte wohl dieselbe sein, die Milton später von der „HB" erwartet, nämlich „to fear from like vices, without amendment, the revolution of like calamities (V, 393)". In der „HB" stimmt Milton übrigens weithin mit der moralisierenden Art seiner Quellen überein; der Stoff von B 8 wird als ein bemerkenswertes Exempel bezeichnet und die Stoffe von B 23 und 26 werden so ausführlich erzählt, daß nur die erwünschte moralische Erörterung dafür Grund sein kann (V, 315/6, 304/5, 343/4). Ein solches moralisches Interesse liegt wohl auch den Dp zugrunde [15]).

(46) Den Gestalten der englischen Freiheitshelden braucht man keine besondere aktuelle Bedeutsamkeit zuzuschreiben. Wie sehr er sie verherrlichen wollte, geht aus dem Lob, das er in der „HB" Venutius und Vortimer, besonders aber Alfred spendet,

[13]) vgl. Tillyard, Milton 374 ff. Für Milton ist die Keuschheit ein Mittel, sich aus der Masse herauszuheben, sie ist Grundlage der Wissenschaft (7. Prolusio), der Dichtung (El. Sexta), eröffnet überirdische Sphären (2. Prolusio: Arcades 61 f.: At a solemn Musick) oder gibt magische Kraft (Comus, v. 453 ff.).

[14]) Cartismandua (E 1a; V, 206/7); Vortigern (E 2, Zusatz; V, 247/8); und, weniger betont, Hardecnute (E 32; V, 371).

[15]) In den Dp ist nicht mehr die absolute Keuschheit gefordert; in B 33 ist die Ansicht „marriage is no defilement" (Pr. W. III, 122; PL. IV) schon klar. — Auch Ideen, die man in Zusammenhang mit einem Einfluß Spensers auf das Epos PL. gebracht hat, sind in den Dp schon zu erkennen. Die Ideen von einer maßvollen Beherrschung der Sinne nach Art Spensers, die Greenlaw dem Epos vorbehalten möchte, sind in den Dp zu einem PL.-Drama und zu „Sodom" zu erkennen (Gegenüberstellung von Liebe und Lust, himmlischer und irdischer Liebe, Erreichung der Anschauung Gottes durch Reinheit), vgl. Greenlaw, A Better Teacher than Aquinas, und Spensers's Influence on PL., in Studies in Philology, Vol. XIV und XVII.

hervor (E 1a, 2, 24; V, 206/7, 252, 325). Eine aktuelle Bedeutsamkeit wird man dagegen der geplanten Darstellung von Tyrannen nicht abzusprechen brauchen. Nur z. T. sind sie zwar in der „HB" als Tyrannen hervorgehoben, so Vortigern, Sigebert und Macbeth (V, 247, 257; 207; 480) [16]). Ein Blick auf die geschichtliche Lage macht aber verständlich, warum es ihm darauf ankam, den Sturz schlechter Herrscher und Mißstände eines Hofes darzustellen. Hier wollte der Dichter eine wichtige Zeitfrage behandeln, denn England kochte (wie Hobbes einmal sagte) [17]) schon einige Jahre vor dem Bürgerkrieg geradezu über mit der Erörterung der Fragen des Herrschaftsrechts und des Untertanengehorsams. Milton selbst haben diese Fragen schon vor den Dp beschäftigt, das Commonplace-Book widmet ihnen viele Seiten, wobei übrigens zwei Seiten der Hofintrige gewidmet sind [18]); und auch in den Streitschriften kurz nach den Dp erörtert er sie ausführlich, tritt als Verteidiger der Monarchie auf und will das gerechte Königtum zwar anerkennen, die Tyrannei aber befehden [19]). Eine ähnliche Tendenz wie die der Streitschriften muß man auch in den Dp vermuten; die Zuschauer eines solchen Dramas hätten die aktuelle Bedeutung des Motivs sicher sofort erkannt. Dies gilt auch von dem Dp B 20, den schon Masson (Life, II, 113/4), mit Recht [20]) auf die zeitgenössische Situation Englands bezogen hat. Ein Krieg Englands gegen Schottland, dargestellt als ein Krieg gegen Menschen, die England stets geliebt hatten, mußte den Blick auf den Kampf Karls I. gegen Schottland lenken; das Drama war wohl als eine Sympathiekundgebung für die schottischen Presbyterianer gedacht, denen Milton seine Sympathie auch in den Prosaschriften aussprach (vgl. Pr. W. II, 406, 471; auch Commonplace-Book, p. 245).

(47) Die Tendenz, die wir in den historischen Dp mit religiösen Motiven vermuteten, findet sich in der entsprechenden Darstellung der „HB", wenn sie auch nicht immer so aggressiv ist [21]).

[16]) nicht dagegen Kinewulf und Ceaulin (V, 300, 267). — Ähnlich uneinheitlich die Stoffe mit Hofintrige (V, 283 und 333, 337 ist nicht davon die Rede, dagegen ausführlich 368).

[17]) Leslie Stephen, Hobbes, p. 182.

[18]) Commonplace-Book p. 179, 181, 182, 183 („Aulici"), 75 („De Adulatione"). Näheres bei Hanford, Chronology.

[19]) vgl. Pr. W. II, 399, 408, 502/3, die Grundlagen seiner späteren Staatsvertragslehren.

[20]) Sterns Einwendung (I, 2, 24, Anm. auf p. 333), daß die Tendenz ja schon in der Quelle vorhanden sei, ist kein Gegenargument. Die Wahl des Stoffs beweist vielmehr, daß Milton sich dieser Tatsache bedienen wollte.

[21]) Stoffe von B 12, 13, 26, 33; aber Dunstan wird nicht mehr angegriffen, V, 347.

Die Verdorbenheit des Klerus wird mehrfach hervorgehoben (V, 263, 307, 392) und mit denselben Waffen angegriffen, mit denen Milton die anglikanische Geistlichkeit angriff; so taucht etwa das oft gebrauchte Bild der Wölfe in Hirtengestalt auf (vgl. Lycidas, und Pr. W. III, 167/8) und die Wendung gegen die „forbidden ceremonies, relics, monasteries, masses, idols" ist eine deutliche Parallele. Erzählt werden auch die Stoffe der Pläne zu Bekehrungsdramen (B 4, 17; V, 275/9, 287), in denen eine aktuelle Bedeutung liegt, wenn man sie an die Seite ähnlicher alttestamentlicher Dp stellen darf (vgl. § 48). In B 4 hätte, nach der Darstellung der „HB", auch auf richtige Kirchenzucht hingewiesen werden können, und wohl sicher stand die Kirchenzucht im Mittelpunkt von B 19[22]). Miltons Kampf gegen die Weltlichkeit der Kirche, gegen die anglikanischen Riten haben ihn wohl zur Wahl dieser Stoffe veranlaßt; es ist kein Zufall, daß gerade die Kirchenzucht, um die er bald nachher in den Streitschriften kämpfte (vgl. Pr. W. II, 492), und die Frage der Ehelosigkeit der Priester, die ihn kurz vorher im Commonplace-Book beschäftigt hatte (p. 13), hier auftreten. Auch die antikatholische Einstellung Miltons, wie sie besonders in B 16 hervortrat und an der entsprechenden Stelle der „HB" durch Heranziehung weiterer Quellen betont wird (V, 272/4), ist nach der Rückkehr aus Italien besonders ausgeprägt gewesen, sie stimmt durchaus zu der Haltung der Puritaner, die sich so entschieden gegen katholisierende Tendenzen der Hochkirche Lauds wandten. Auch diese religiösen Themen hatten für den Engländer um 1640 durchaus einen aktuellen Sinn, es ging um Fragen, die damals ganz England bewegten[23]).

(48) Bei den Bibeldramen vermuten wir eine ähnliche Absicht, Beziehungen zu aktuellen Fragen aufleuchten zu lassen. Schon die Parallelität der Motivwahl gibt ein gewisses Recht, die biblischen den historischen Plänen in dieser Hinsicht gleichzusetzen. Der Sinn der Motive der sittlichen Zucht, des Tyrannentums etc. wird wohl auch hier derselbe wie dort sein. Darüber hinaus geben uns Stellen der frühen Streitschriften Anzeichen, daß Milton die biblischen Geschehnisse in aktuellem Licht sah, und so dürfen wir wohl behaupten, daß dies auch in den geplanten Dramen zum Ausdruck kommen sollte. So werden, neben an-

---

[22]) HB, V, 285 hebt die Kirchenzucht u. ihre göttliche Gewalt sehr hervor.

[23]) Selbst ein scheinbar ganz unaktueller Plan wie B 6 über den Gründer von Cambridge könnte wenigstens einen aktuellen Anlaß haben: die Diskussion über die Gründung von Cambridge im englischen Parlament, woraus 1641 eine Rede von Sir Simonds D'Ewes gedruckt wurde; vgl. Parliamentary History of Engl. Vol. II, p. 719/20.

deren ähnlichen Stellen [24]), vor allem die Stellen der Bibel über die Reinigung der alttestamentlichen Kirche, gelegentlich auch das Motiv der Vernichtung des Götzendiensts [25]), in die Streitschriften aufgenommen und hier gegen Anglikanismus und Katholizismus als Beweisgrund für die Notwendigkeit der puritanischen Revolution verwendet [26]). Die anglikanische „Declaration of Sports" wird mit den Versuchen, die Israeliten zu den Götterfesten des Baal zu verlocken, verglichen (Pr. W. II, 402). Eine weitere Stelle (Pr. W. II, 508) macht es wahrscheinlich, daß mit dem Götterfest im „Sodom"-Plan in der Tat der Anglikanismus getroffen werden sollte, denn hier wird die „gottlose Mißregierung" der Bischöfe direkt den Sünden von Sodom anklagend gleichgesetzt. Schon der Dp zeigte uns ja eine Andeutung der Parallele zur Gegenwart: die am Ende geplante „Warnung an andere Nationen, sich in acht zu nehmen", sollte das zeitgenössische England zu Sittlichkeit und reiner Gottesverehrung aufrufen [27]). Einmal wird auch der Stoff des geplanten Samson-Dramas in Beziehung zur Gegenwart gebracht (II, 506) und zu einer höchst ausgetüftelten Allegorie ausgebildet, in der Samsons Geschichte als ein Gleichnis des Verderbens, das die Bischöfe dem König bringen, aufgefaßt wird [28]); dies braucht nicht direkt der Sinn des Dp zu sein, zeigt aber die enge Vermischung von Historischem und Aktuellem in der Bibelbetrachtung des Dichters. Auf Jeroboams „politische Religion" wird mehrfach verwiesen (Pr. W. II, 392, 458); sie wäre für Milton wohl auch im Dp das Exempel falscher Religionspolitik gewesen. Ähnliche gelegentliche Parallelen dürfen nicht zu weitgehend als Beweismittel angesehen werden: immerhin zeigen auch sie Miltons Bereitschaft, Beziehungen zwischen Bibel und Gegenwart zu sehen [29]).

Ein Hinweis besonderer Art lenkt uns auf den Sinn von A 38 „Ahab" [30]). Milton verweist hier auf den Bibelkommentar von

---

[24]) Vergleich der Bischöfe mit den Canaanitern und Philistern, Pr. W. II, 391; Liturgie und Ritus der Anglikaner und Katholiken, verglichen mit dem Heidentum, II, 449, III, 160/1.

[25]) Im verlorenen Teil des Commonpl.-B. befand sich eine Seite „De Idolatria"; vgl. C.-B. p. 183, 246.

[26]) Of Ref. II, 410; Reason. II, 471 (= Situation von A 32).

[27]) Diesen Eindruck hatte schon Masson, Life, II, 109.

[28]) Wie Dalila Samson, so hätten die Bischöfe den König verführt, bis er wieder seine Locken, die Symbole von Gesetz und Recht, pflegt und die schlechten Ratgeber vernichtet.

[29]) Solche Anspielungen finden sich in den Prose Works: II, 501 (A 30), 406 (A 18), 386 (A 12); III, 129/30 (A 13); 132 (A 36).

[30]) Der Plan steht unten auf S. 36 der Hs, wo die Hs stark beschädigt ist. Der Dp ist daher nur sehr schwer zu entziffern. Wright gibt eine andere Umschrift als Masson; ich folge Massons Lesung.

Lavater (vgl. § 12), vielleicht nur auf die Schilderung von Zedekiahs Tod (Lavater 152b), wahrscheinlicher aber auf die Auslegung des zitierten Bibelkapitels, die besonders ausführlich ist (Lavater 148 ff.); Lavater hebt als Schlußmoral die Gewißheit des Gottesworts, die Strafe der Tyrannen und die Irrtümer falscher Propheten, die als Abbild der katholischen Konzilien gesehen sind, hervor, drei für Milton wichtige Motive. Aus der Stellung der falschen Propheten im Dp darf man annehmen, daß er besonders das antikatholische Motiv übernehmen wollte[31]). Ein weitergehender Einfluß dieses oder eines andern Bibelkommentars auf die Dp ist zwar vielleicht vorhanden — es werden etwa auch aktuelle Beziehungen aufgestellt oder für Milton wichtige Probleme ausführlich behandelt —, ist aber im einzelnen nicht festzustellen[32]).

c) Zusammenfassende Bemerkungen.

(49) Die Erörterungen dieses Kapitels dürften gezeigt haben, warum Milton zu den Stoffen der hundert Dp griff. Die Lehrhaftigkeit dieser Dramen sollte die Richtung einschlagen, die Milton später in den Streitschriften einhielt. Der Charakter der Dramen ist ein kämpferischer; in ihnen wollte Milton moralische und politische Fragen, die z. T. von aktuellem Interesse waren, künstlerisch gestalten. Die Stoffwahl ist einerseits in der Weltanschauung, die sich in Milton in den Jahren 1636 bis 1642 herausbildete, begründet und andererseits in der Lage Englands um 1640. Die Motive und Gehalte der Dp entsprechen durchaus dem Amt des predigenden Dichters, des Lehrers der Nation, wie er es in „The Reason of Church Government" später zeichnete. Das Gefühl, der Lehrer seines Volkes und der Prophet Gottes zu sein, hat Milton zu diesen Dp getrieben. So wurzelt sein dichterisches Wollen im Grunde seiner religiösen und nationalen Verbundenheit mit seinem Volke; seine Wirkung soll als eine moralische und nationale Wirkung daraus hervorgehen. Die religiösen und nationalen Antriebe sind dabei nicht voneinander zu trennen, und es ist aus keinem Anzeichen zu erkennen, daß ihm etwa die religi-

[31]) vgl. dazu Miltons Ausfälle gegen die Konzilien, Prose Works, II, 57, 423; III, 165.

[32]) Viele Parallelen bei Lavater, der ethische Wirksamkeit und besonders Wirksamkeit im Staat erstrebt. Einen ähnlichen Standpunkt hat der von Milton gekannte Kommentar zum Buch der Richter von Petrus Martyr Vermilius (Tiguri 1565; vgl. Hanford, Chronology, Nr. 73): er schiebt lehrhafte Erörterungen ein, z. B. „An Subditis licet contra suos principes insurgere" (dazu Miltons Notiz im C.-B.), „De Coniugio Ministrorum", „De ludis", „De Magistratu", „De Scortatione" etc. Hier findet sich übrigens auch Miltons bekannte Einteilung der Freiheit in drei Gruppen (civilis, privata et evangelica, p. 33).

ösen Dp wichtiger waren als die nationalen [33]). Für diese Einheit ist das Nationalgefühl Miltons in seiner besonderen Ausprägung charakteristisch. Seine Anschauung vom Wert Englands ist in dieser Zeit deutlich religiös gefärbt. England ist für ihn das Land Gottes und das englische Volk das auserwählte Volk Gottes. Dieses besondere vaterländische Fühlen ist gerade unter dem Eindruck der aufbrechenden puritanischen Revolution in ihm besonders lebendig [34]). Aus dieser Anschauung erhielten die Dp ihre höchste Weihe, sodaß die biblischen und die historischen Pläne eine tief begründete Einheit bilden. Nationalstolz und Dichterideal sind eng verknüpft. Das kommt am klarsten zum Ausdruck in jenen Worten in dem Gebet an den dreieinigen Gott am Schluß von „Of Reformation" (II, 417/9), wo er seine erhoffte Stellung als Dichter im puritanischen Staat der Heiligen schildert.

„Then amidst the hymns and hallelujahs of saints, some one may perhaps be heard offering at high strains in new and lofty measure to sing and celebrate thy divine mercies and marvellous judgments in this land throughout all ages; whereby this great and warlike nation, instructed and inured to the fervent and continual practice of truth and righteousness, and casting far from her the rags of her whole vices, may press on hard to that high and happy emulation to be found the soberest, wisest and most Christian people . . ."

Gottes Wirken zu zeigen, „justifie the wayes of God to men" (PL, I, 26), ist also schon damals sein Ziel. In dieser letzten weltanschaulichen Tiefe ist Miltons Tendenztheater verankert; von hier aus werden auch seine moralischen, nationalen und polemischen Tendenzen verständlich. Die Ideen, die er gestalten wollte, waren Ideen, die sein innerstes Denken erfüllten; um sie zu erklären, ist es nicht nötig, äußere literarische Einflüsse zu suchen. Daß er zu ihrer Gestaltung allerdings zum Drama, und gerade zum klassizistischen Drama griff, ist nichts Selbstverständliches.

(50) Des jungen Milton bejahende Stellung zum Theater [35]) war die erste Voraussetzung für den Plan, Dramen zu schaffen; er sah in ihm eine wertvolle dichterische Möglichkeit. Wenn die Dichtung lehrhaft sein sollte und die Erziehung des Volkes zur Tugend erstrebte, so brauchte sie eine Form unmittelbarer Einwirkung, die das Volk auch tatsächlich erfaßte. Eine solche Form war das Theater weit mehr als das Buch; das wenigstens mag der

---

[33]) Daß die biblischen Dp ausführlicher erscheinen, liegt wohl daran, daß er bei ihrer Gestaltung auf eine große klassizistische Bühnentradition zurückgreifen konnte (§ 50), was bei den historischen Stoffen nicht so der Fall war.

[34]) Friedrich Brie, Imperialistische Strömungen, p. 44 ff. — Vgl. Pr. W. II, 91, 368, 470; III, 69/71.

[35]) Vgl. Teil I dieser Arbeit.

Dichter von der elisabethanischen Theaterkultur gelernt haben. Seinem hohen Ziel entsprechend, dachte Milton aber nicht an ein Unterhaltungstheater elisabethanischer Art, sondern an ein festliches Theater griechischen Gepräges. „Wie in jenen berühmten Regierungen der Antike" sollte das Theater in den Festen des Volkes stehen und in feierlicher Art auf das Volk einwirken. Für England sind solche Pläne etwas ganz Neues; einige Berührungen dieser Absichten mit der klassizistischen Nebenströmung der Elisabethzeit reichen nicht bis zu dem entscheidenden Punkt, denn gerade die klassizistischen Dramatiker dieser Zeit dachten am wenigsten an ein Volkstheater, kaum an Aufführungen. Eher lassen sich die Dramenpläne der kontinentalen Theaterkultur des Barock in gewissen Erscheinungen vergleichen; hier war auch zu Miltons Zeit das klassizistische Theater noch lebensfähig, es war Träger moralischer Einwirkung auf das Volk und Träger politischer Tendenz [36]). Seine Pläne reichen aber über diese bestehenden Verwirklichungen hinaus. Nationale und religiöse Festspiele unter der Aufsicht des Staates gab es damals nirgends. Die Gestaltung eines solchen Theaters hätte, auch vom europäischen Gesichtspunkt aus, eine umwälzende Neuschöpfung bedeutet. Daß Milton sich diese Aufgabe stellte, ist ein Zeichen seines großen Selbstbewußtseins und ein Maßstab seiner stolzen Hoffnungen.

Der großen Aufgabe entspricht die große Form. Die Wahl der klassizistischen Form ist nicht der zufälligen Vorliebe des Gelehrten Milton entsprungen; sie mag von kontinentalem Einfluß zeugen, sie ist aber vor allem aus der Parallele seiner Absichten zur Stellung des griechischen Theaters verständlich. Es ist wichtig zu beobachten, daß Milton dabei über die Form eines reinen Lesedramas hinausgriff und besondere Wirkungsmittel im Geschmack seiner Zeit heranzog. Dieser Zug ist etwas durchaus Theatermäßiges. Die Dramen sollten Schau-Spiele im wahren Sinn des Wortes sein; wir erinnern hier nur noch einmal an die Schauszenen, die in jedem ausführlichen Dramenplan zu finden sind [37]). Solche Wirkungsmittel sind aber nicht um ihrer selbst willen da, sondern sollen den Zuschauer fesseln, erschüttern und ihn für die Lehre der Dichtung empfänglich machen. Daher stehen die Diskussionsszenen, in denen der Gehalt erörtert wird, neben den Schauszenen, der Ausdruck der hohen Aufgabe des Dramas neben dem Verständnis für die Wirkungsmöglichkeiten des Theaters.

Die Absicht der Dp kann man in gewissem Sinne der Leistung des „Comus" vergleichen. Wie dort kann man auch hier

[36]) vgl. die ausführliche Darstellung im Anhang dieser Arbeit.

[37]) vgl. den Aufzug der stummen Allegorien in „PL", die Rückkehr Abrahams, den Untergang Sodoms, das Geburtstagsfest des Herodes.

stoffliche, formale, gelegentlich auch gehaltliche Elemente feststellen, die möglicherweise aus früheren literarischen Werken stammen. Was Milton in den Dp erstrebte und im „Comus" erreichte, ist nicht nur eine selbständige Verarbeitung solcher Anregungen, sondern darüber hinaus die Schaffung eines Kunstwerks neuer Art. Wie „Comus" stehen auch die Dp im Zusammenhang einer literarischen Entwicklung, bezeichnen aber in diesem Rahmen den Beginn eines durchaus neuen Strebens. Dieses Streben der Dp trägt unverkennbar das Gepräge des Miltonschen Geistes, sittliche Haltung, religiöse und nationale Weihe, und zeigt formal einen Zug zu großen Dimensionen und Wirkungen, durch den es sich in das stilistische Wollen seiner Zeit, des Barock, einfügt.

6. Kapitel.

Zur unterbliebenen Ausführung der Dramenpläne.

(51) Durch ein zufälliges Zeugnis sind wir darüber unterrichtet, daß Milton in der Tat begonnen hat, wenigstens den Plan zu einem „Paradise Lost"-Drama auszuarbeiten. Edward Philips [1]) teilt mit, daß das Epos „PL" ursprünglich als Tragödie geplant gewesen sei und daß „im 4. Buch des Gedichtes 6 Verse seien, die ihm und anderen mehrere Jahre vor dem Beginn des Epos als für den Anfang der Tragödie bestimmt gezeigt wurden" [2]). Philips zitiert dann die betreffenden Verse, allerdings nicht nur sechs, sondern zehn Verse; sie bilden im Epos den Beginn des Aufrufs Satans an die Sonne (PL, IV, v. 32—41):

> O thou that with surpassing Glory crownd,
> Look'st from thy sole Dominion like the God
> Of this new World; at whose sight all the Starrs
> Hide their diminisht heads; to thee I call.
> But with no friendly voice, and add thy name
> O sun, to tell thee how I hate thy beams
> That bring to my remembrance from what state
> I fell, how glorious once above thy Spheare;
> Till Pride and worse Ambition threw me down
> Warring in Heav'n against Heav'ns matchless King.

Ein solcher Prolog Satans stimmt nun allerdings mit keiner der erhaltenen Skizzen zu einem Drama überein. Dort erscheint Sa-

---

[1]) in „Life of Milton"; gedruckt in Of Education, ed. Lockwood, p. LXXV.

[2]) In John Aubrey's „Collections for the Life of Milton" (vgl. Lockwood, p. XIII) wird die Entstehungszeit genauer gegeben: etwa „15 oder 16 Jahre, bevor das Epos geplant wurde". Dies wäre ca. 1642. Die Verse sind also wohl als mit den Dp gleichzeitig anzusehen.

tan nie als Prologsprecher [3]), sondern erst am Beginn des 3. bezw. 2. Aktes, dann allerdings in einer Situation, zu der diese Verse passen würden. Es könnte hier, wenn man nicht eine neue Umgestaltung des Plans annehmen will, möglicherweise eine Unklarheit von Philips' Erinnerung vorliegen. Bemerkenswert ist an diesen Versen vor allem, daß Milton hier schon die gehobene Sprache, die seinem Stoff angemessen war, gefunden hat, daß er sich offenbar auch schon für den englischen Blankvers entschieden hat. — Es ist durchaus möglich, daß im vollendeten Epos auch noch andere Stellen vorhanden sind, die ursprünglich einem Drama zugehörten. Pattison (p. 171) hat das richtige Empfinden, daß manche Stellen im Epos nicht ganz organisch erscheinen; er meint auch, man könnte im Epos Stellen finden, die im geplanten Drama einen leicht einzusehenden Platz gehabt hätten [4]). Ein Beweis für die frühere Entstehung solcher Teile läßt sich aber nicht führen [5]), und so wird man besser davon absehen, den Versuch einer „Rekonstruktion" von Teilen des Dramas zu wagen.

(52) Da wir von der begonnenen Ausarbeitung anderer Dramenpläne keine Spur haben, drängt sich die Frage auf, ob Milton überhaupt je an eine ausgedehnte Verwendung der Notizen der Cambridger Handschrift dachte. Hanford, der diese Frage berührt [6]), meint, daß Milton mit der Ausführung weiterer Pläne neben seinen drei großen Hauptwerken die Symmetrie seines Werkes verdorben haben würde. Diese Bemerkung trifft den Zusammenhang nicht, denn es handelt sich keineswegs um die Frage, warum Milton in der Restauration seine Pläne nicht wieder aufnahm; in die veränderten Zeitverhältnisse paßten die Absichten der Dp nicht mehr hinein, und es ist keineswegs als eine Wiederaufnahme des Plans „Dagonalia" zu betrachten, wenn Milton den „Samson Agonistes" schuf, der durch seine ganz andere Grundlage einen neuen Sinn hat. Richtig ist aber Hanfords Bemerkung, daß Milton kein Träumer war wie etwa Coleridge, kein Mensch, um Werke zu planen, die er nach menschlicher Voraussicht nie würde vollenden können. Wir müssen die Pläne in erster Linie betrachten als ein Zeugnis für Miltons überlegtes Su-

[3]) Satan als Prologsprecher wäre eine Parallele zu Hugo Grotius' „Adamus Exul", in dem Satan, von der Tiefe zum Licht emporsteigend, das Drama eröffnet.

[4]) Ich nenne z. B. Monolog Satans (IV, 505 ff.); Schöpfungshymne (VII, 602 ff.); Diskussion um himml. und irdische Liebe (VIII, 561 f.); Streit Adam und Evas (IX, 1134 ff.).

[5]) Mutschmann, Milton's Eyesight and the Chronology of his Works, p. 35, meint allerdings aus photophobischen Elementen Teile von PL aus den Jahren 1639/44 feststellen zu können; doch sind seine Grundlagen sehr umstritten.

[6]) Hanford, „Samson Agonistes" and Milton in Old Age. p. 168.

chen nach den Stoffen, die seiner hohen Auffasung von der Aufgabe des Dichters entsprechen sollten, als ein Zeugnis für die Methode der Vorbereitung, die er für nötig hielt. Das dichterische Wollen Miltons und, vor allem, die Gestalt, die das geforderte „ausgewählte und fleißige Lesen" (Pr. W. II, 481) in der Wirklichkeit bei ihm annahm, werden an ihnen klar. Wenn wir davon ausgehen, daß der Dichter ein neues, festliches, nationales Theater schaffen wollte, so ist es wahrscheinlich, daß er auch an die Schaffung von mehr als einem Drama dachte. Er wird sicher nie beabsichtigt haben, hundert Dramen zu verfassen; dazu kannte er seine langsame Arbeitsweise zu gut. Aber an den Werken der antiken Tragiker und an Shakespeare konnte er sehen, daß es einem Menschen möglich war, eine größere Anzahl von gehaltvollen Werken zu gestalten. Es scheint mir durchaus wahrscheinlich, daß Milton, erfüllt von den großen Hoffnungen der italienischen Reise, sich die Aufgabe stellte, in vielleicht zwei nicht allzu umfangreichen Dramenzyklen, etwa einem biblischen und einem historischen Zyklus, seine Weltanschauung für seine Zeit und sein Volk an einer Reihe von vorbildlichen Beispielen [7]) darzustellen.

(53) Es ist nicht allzuschwer festzustellen, warum die Pläne Miltons nie Wirklichkeit geworden sind. Die Hoffnungen des Dichters, daß die Puritaner an die Gründung gelehrter Akademien oder gar öffentlicher Theater denken würden, mußte vergeblich sein. Der Dichter hat die historische Situation verkannt (vgl. § 41). Wann ihm die Augen dafür aufgingen, daß er nach Luftschlössern strebte, für die kein Platz auf der Erde des puritanischen England war, ist schwer zu entscheiden. In „Of Reformation", hg. Juni 1641, und in „Animadversions", hg. Juli 1641, hat Milton an eine baldige Verwirklichung des puritanischen Reichs der Heiligen geglaubt und in diesem einen Platz für seine dichterische Aufgabe gesehen (Pr. W. II, 418; III, 72). In „The Reason of Church Government", hg. März 1642, ist die Zurückstellung der dichterischen Pläne unverkennbar: den Plan des nationalen Epos hat er damals schon vorläufig aufgegeben, vielleicht auch schon die Dramenpläne. Doch klingt seine Schilderung der Notwendigkeit eines Nationaltheaters und der Aufruf an die puritanische Obrigkeit noch recht optimistisch (§ 41). Bald muß Milton dann die Unmöglichkeit seiner Pläne eingesehen haben. Mit der Schließung der Theater im September 1642 wird man das zwar nicht ursächlich zusammenbringen dürfen [8]). Der Dichter

[7]) Die Worte, mit denen Milton sein dichterisches und, wie der Zusammenhang nahelegt, besonders dramatisches Ziel ausspricht, scheinen diese Ansicht zu bestätigen. Seine Aufgabe sei: „teaching over the whole book of sanctity and virtue, through all the instances of example".

[8]) so A. Quiller-Couch (nach Tillyard 106).

kann nie daran gedacht haben, seine Werke auf der bestehenden Bühne aufführen zu lassen. Er hat das Ende des Stuart-Theaters vermutlich begrüßt. Er wollte ja an seiner Stelle ein grundsätzlich neues Theater schaffen! Die Abkehr von der dramatischen Dichtung ergab sich daraus, daß diese Neuschöpfung nicht möglich war, daraus, daß die geplanten Dramen, die um der Wirkung willen geschrieben werden sollten, keine Wirkungsstätte finden konnten. Dies mag schon am Ende des Jahres 1641, wahrscheinlicher im Laufe des Jahres 1642 erfolgt sein.

Den Entschluß, für die Gestaltung des Stoffes eines der wichtigsten Pläne die epische Form zu wählen, hat Milton später gefaßt [9]). Erst dadurch war es dem Dichter möglich, eine gewaltigere kosmische Weite, wie sie der Stoff erforderte, vollendet und mit weniger zeitbedingten Mitteln zu gestalten: im Epos vom „Verlorenen Paradies". Und, als er schließlich dann doch noch einmal im Alter zur dramatischen Form griff, entstand im „Samson Agonistes" ein Werk, das nicht mehr von dem siegesfrohen Willen der beginnenden puritanischen Revolution kündete, sondern die innere Überwindung der äußeren Niederlage darstellte, ein Werk, das keineswegs für ein Nationaltheater bestimmt war, sondern auf die Einheit des lebendigen Theaters mit dem dichterischen Wort verzichtet hat und, nach Miltons Wort, nie für die Bühne gedacht war.

(54) In diesem Zusammenhang muß die englische Übersetzung von Buchanans Tragödie „Baptistes" erwähnt werden, die 1642 (bezw. Februar 1643 nach Zeitrechnung neuen Stils) in London erschien unter dem Titel „Tyrannical Government Anatomized or A Discourse concerning Evil-Councellors Being the Life and Death of John the Baptist." Man hat diese Übersetzung Milton zugeschrieben, und es wäre denkbar, daß der Dichter die Übersetzung als eine Vorstudie zu seinen eigenen dramatischen Versuchen angefertigt hätte. Doch ist die Grundlage für einen Beweis von Miltons Autorschaft sehr schmal und nicht ganz zuverlässig [10]).

---

[9]) nach Tillyards Vermutung schon etwa 1644/45 (Tilly. 107).

[10]) Mit unzureichenden Gründen wies zuerst Francis Peck, „New Memorials of Milton's Life and Poetical Works" auf Milton (1740). J. T. T. Brown (in: Buchanan Glasgow Quartercentenary Studies, 1906/7) hat neuerdings neue Gründe für diese Ansicht beigebracht. Er zieht vor allem die metrische Struktur der Übersetzung heran, die wie Prosa gedruckt ist, aber leicht in eine Blankvers-Version umschreibbar ist, und glaubt eine weitgehende Übereinstimmung mit Miltons Kunst feststellen zu können. Er sieht auch keine Möglichkeit, außer Milton einen puritanischen Dichter zu finden, dem die Übersetzung zugeschrieben werden könnte (p. 87). In der Tat würde sich die Übersetzung gut in

7. Kapitel.

Die Bedeutung der Dramenpläne in der Entwicklung Miltons.

(55) Die Wandlung des jungen Dichters von Horton zu dem politischen Schriftsteller der puritanischen Revolution ist eine entscheidende Entwicklung von Miltons Gestalt. Wenn wir den Verlauf dieser Entwicklung untersuchen, wird uns die Bedeutung der Dramenpläne des Dichters klar werden.

Unser einleitender Überblick über Miltons Stellung zum Theater hat die geistige Haltung des jungen Dichters schon angedeutet. Auf der Universität erscheint Milton trotz seiner sittlichen Festigkeit nicht als puritanischer, sondern als humanistischer Mensch; Wissen, Schönheit, Tatkraft sucht er in der Vergangenheit der Antike. Es ist überraschend, wie wenig sich Milton über die geschichtlichen Vorgänge seiner Zeit in diesen Jahren geäußert hat. Es gibt eigentlich nur zwei zeitgeschichtliche Anspielungen aus seinen Universitätsjahren, von denen die eine von der kurz danach angenommenen „Bill of Right" als von „unseren eigenen Erfolgen" spricht und die andere einen Sieg der Niederländer über die Spanier als einen Sieg der protestantischen Sache feiert [1]). Man muß sich die Unruhe der politischen Lage im England jener Jahre vorstellen, die beginnenden Kämpfe zwischen

den Rahmen der literarischen Pläne Miltons um 1640 einfügen, sie könnte eine Vorstudie zum selbständigen Gebrauch der dramatischen Form sein. Der Gehalt des „Baptistes", den der Titel der Übersetzung hervorhebt, hätte gut zu seinen Plänen, in denen das Motiv des Tyrannen und der schlechten Ratgeber auch erscheint, gepaßt. Die Übersetzung erschien Anfang 1643, als der Dichter seine eigenen Pläne wohl aufgegeben hatte; die Aufmachung des Druckes (Titel! Prosaumschrift!) ist die eines politischen Pamphlets. Es erscheint fraglich, ob Milton einen dichterischen Versuch zugunsten des politischen Zwecks in dieser Form in die Öffentlichkeit hätte hinausgehen lassen. Der Haupteinwand, der gegen die Echtheit erhoben werden muß, ist aber die Tatsache, daß Milton sich nie mit einem Wort oder einer Andeutung zu dieser Übersetzung bekannt hat. Brown will dies mit einer verächtlichen Äußerung Miltons über Übersetzungen zusammenbringen (Pr. W. II, 313/4), er verweist ferner auf die Gefahr, die vor 1643 und nach 1661 ein Bekenntnis zu dieser Übersetzung mit sich gebracht hätte. Das erste Argument ist nicht zwingend; zum zweiten ist zu sagen, daß nicht einzusehen ist, warum Milton, der sein Werk keineswegs unter den Scheffel stellte, die Übersetzung auch zur Zeit des Commonwealth nie erwähnte. Bei der Aufzählung seiner freiheitlichen Schriften in „Def. Sec." und an der Stelle, wo er Buchanan als Feind der Tyrannen nennt, hätte er sie nicht zu verheimlichen brauchen (Pr. W. I, 241 u. I, 258/9). Dies muß zur Vorsicht mahnen.

[1]) die zwei Stellen: 1. Brief an Gill, 26. Mai 1628; ed. Tillyard, p. 7; vgl. Tillyard, Milton 25—2. ebdt. p. 100; Anm. p. 142.

Karl I. und dem Parlament, die Bedrückungen der Puritaner, um zu ermessen, wie fern den Geschehnissen des Tages das Leben des jungen Dichters sich abspielte. Es steht mit dieser Tatsache in Einklang, daß Milton es ablehnte, in den Dienst der anglikanischen Kirche zu treten. Seit Laud Bischof von London geworden war (1628), war diese Kirche vollends politisiert; einer latitudinaren Duldungspolitik war ein strengeres Kirchenregiment gewichen. Milton hat zu jener Zeit keine grundsätzlichen Gewissensbedenken geäußert [2]) und auch später mehr von der Tyrannei der Prälaten als von dogmatischen Gründen gesprochen, die ihn von der Kirche fern gehalten hätten [3]). Saurat (p. 11) hat wohl recht, wenn er meint, daß Milton frei sein wollte, zu tun und zu denken, was er wollte, daß er nicht unter das Joch dieser politisierten Kirche gebeugt sein wollte. Zu einer so selbstbewußten Haltung paßt es, daß er die Dichtung als sein Lebensziel anzusehen beginnt. Schon in den ersten Jahren des Hortoner Aufenthaltes ist jenes Streben nach einer „Unsterblichkeit des Ruhms", von dem er später sprach [4]), offenbar, das Sich-Abschließen von der Menge der Durchschnittsmenschen, die Verachtung der breiten Heerstraße der übrigen Zeitgenossen [5]). Es ist uns kein Zeichen gegeben, daß Milton damals in den ersten Jahren des Hortoner Aufenthaltes ein Interesse an den Tagesfragen der religiösen und politischen Kämpfe gehabt habe. In ganz individualistischer Abgeschlossenheit widmete er sich einem Studium, besonders der antiken Werke, dem ein Bezug auf Dinge außerhalb der dichterischen und gelehrten Sphäre nicht anzusehen ist. Individualistisch sind auch die Dichtungen dieser Zeit (vgl. § 5).

Erst in der zweiten Hälfte des Hortoner Aufenthalts bahnt sich der Wandel an, der bewirkte, daß Milton 1641 aus innerer Überzeugung und mit einem recht eigentlichen Spezialwissen über die politischen und religiösen Streitpunkte seiner Zeit in den Kampf eingreifen konnte. Die Ausdehnung seiner Studien führte den Dichter der Geschichte der frühchristlichen Kirche und den Kirchenvätern zu; hier begegneten ihm Probleme, die den Kämpfen seiner Zeit verwandt waren. Die Untersuchung des „Commonplace-Book", in dem diese Studien in Exzerpten einen Niederschlag fanden, zeigt mit großer Klarheit die Richtung seines

[2]) vgl. Brief an den unbekannten Freund, bei Masson, Life I. 289. Die Argumentation dieses Briefes ist übrigens ganz unpuritanisch. — Vgl. Hanford, Youth 130.

[3]) Reasson of Church Government, Pr. W. II, 482.

[4]) Private Correspondence, ed. Tillyard, p. 14—1637!

[5]) Dies wird deutlich an dem Gedicht „Ad Patrem", das (nach Hanford) in diese Zeit fällt (nach Grierson, Tillyard wäre es erst 1635/7): vgl. Schlußverse, ferner v. 69, v. 103.

Interesses auf Fragen, die auch die englische Gegenwart beschäftigten [6]). Aus verschiedenen Einträgen geht hervor, daß Milton in kirchlichen Dingen auf Seiten der Puritaner stand, und, was noch wichtiger ist, daß er freiheitliche Anschauungen über die monarchische Gewalt mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte. Im dichterischen Werk tritt diese neue, gegenwartsnahe Einstellung mit elementarer Wucht zuerst auf in jener berühmten Stelle des „Lycidas" (November 1637; v. 107 ff.), in der Milton in schäferhaften Gleichnisworten über den englischen Klerus Gericht hält. Zum ersten Male kann dieser Ausbruch nur aus religiösen Antrieben und aus zeitbewußter Haltung stammen. Er ist eine entscheidende Stellungnahme, wenn man bedenkt, daß eben erst, im Juli desselben Jahres, in Schottland der Kampf zwischen Anglikanismus und Presbyterianismus ausgebrochen war, daß auch in London die Spannung zwischen den Parteien durch die Puritanerprozesse unerträglich gestiegen war [7]). Milton hat diese Zuspitzung der Lage erkannt und stellte sich in die Reihen der Puritaner.

(56) Es ist nicht ausgeschlossen, daß Milton schon früh an ein Eingreifen in den politisch-religiösen Kampf dachte, vielleicht schon an Prosaschriften [8]). Sicherlich standen aber in diesen Jahren solche Pläne hinter den dichterischen zurück, in denen ihn die Italienreise noch bestärkte (Pr. W. II, 477). Die Absicht, ein nationales Epos zu schaffen, steht für ihn zunächst im Vordergrund; es spiegelt sich in dieser Absicht eine Verbundenheit mit seinem Volk, wie sie in den früheren Werken nicht hervorgetreten war. Die Unruhe der Zeit hielt den Dichter von der Gestaltung eines so großen, nicht zeitbedingten Werkes ab. Und da ist es wahrscheinlich [9]), daß Milton in der Tragödie eine dichterische Möglichkeit zu sehen begann, die auch in diesen verwirrten Zeiten verwirklicht werden könnte. Es ist wahrscheinlich, daß Milton in der Tragödie die Form sah, in der er dichterisch seine größere Nähe zu den Problemen der Gegenwart zum Ausdruck bringen könnte. Hier sollte der Dichter sein Volk nicht nur verherrlichen, sondern sein Lehrer sein! Die Probleme, die behandelt werden sollten, sind solche, die einen Nutzen für die Gegenwart haben sollten und die man unschwer mit der aktuellen Lage in Verbindung bringen konnte. Die Dramen sollten Worte des Dichters an sein Volk sein, aktive, anfeuernde, optimistische Worte, wie sie der Stimmung der beginnenden puritanischen Revolution entsprachen.

---

[6]) vgl. Hanfords Studie, Chronology of Milton's Private Studies: auch Tillyard, Milton 108 ff.

[7]) vgl. Stern I, 1, 243 ff.

[8]) Tillyard, Milton 108/110.

[9]) Tillyard, Milton 107.

Damit hat Milton den Weg zur Vollendung seines Lebenswerkes gefunden, dem er nie mehr untreu geworden ist. Das Gefühl der Verbundenheit mit seinem Volk, die Verantwortung gegenüber seinem Volk hat ihn nie mehr verlassen. Noch die späten großen Werke sind in ihrem tiefsten Sinn Worte des Dichters an sein Volk; sie sind ein Aufruf zur Selbstbesinnung an das England der Restauration, der sich allerdings nicht mehr an die Gesamtheit, sondern nur noch an das Publikum der Auserlesenen [10]) wendet. Auch die zahlreichen Streitschriften Miltons mit ihren Aufrufen zu tugendhafter Freiheit und gerechtem Führertum sind bei aller persönlichen Heftigkeit demselben Verantwortungsgefühl und denselben Impulsen aufs tiefste verpflichtet. So schließen sich die Bestrebungen des Mannes Milton zu einer Einheit zusammen [11]). Die Elemente, die diese Einheit ausmachen, werden für uns zuerst in den Dramenplänen der Cambridger Handschrift spürbar. In ihnen erkennen wir, daß Milton sein Amt, das englische Volk wie ein Prophet zur Erkenntnis des Wahren, Guten und Großen in den Kämpfen der Gegenwart aufzurütteln, auf sich zu nehmen bereit ist. Wie eine schwere Bürde lastet diese Aufgabe auf ihm, aber er weicht ihr nicht aus. Seine Religiosität gibt den letzten Ausschlag:

„When God commands to take the trumpet, and blow a dolorous and jarring blast, it lies not in man's will what he shall say, or what he shall conceal. If he shall think to be as silent as Jeremiah did, ... he would be forced to confess as he confessed: „His word was in my heart as a burning fire shut up in my bones; I was weary with forbearing, and could not stay." (Pr. W. II, 47).

---

[10]) „fit audience, though few", PL VII, 31.

[11]) vgl. Spira, p. 266.

Anhang.

Zur literarhistorischen Stellung der Dramenpläne.

Die Aufgabe dieses Anhangs soll es nicht sein, nach einzelnen Einflüssen und Abhängigkeiten zu jagen; solche werden nur im größeren Zusammenhang genannt werden. Es kommt uns hier darauf an, die Dramenpläne von der Entwicklung des neueren englischen und kontinentalen Dramas her zu sehen, Gegensätze und Übereinstimmungen in der allgemeinen Handhabung und Auffassung des Dramas zu beobachten, um so den literarhistorischen Ort der Dramenpläne im Rahmen der großen Entwicklung deutlicher zu erkennen.

I. Die Stellung der Dramenpläne zu der englischen dramatischen Literatur vor 1642.

(57) Miltons Dramenpläne stehen zeitlich am Ende einer großen Entwicklungsperiode der englischen dramatischen Literatur. Wir erheben daher die Frage, wie Milton zu den Dramatikern seines Landes stand. Die biblischen Pläne könnten uns an einen Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Drama Englands denken lassen. Ein solcher Zusammenhang ist aber in keiner Weise nachweisbar. Die epische Breite der Mysterienspiele, ihre Freude am Einzelnen stehen weit ab von der konzentrierten, auf ein bestimmtes Problem gerichteten Art von Miltons Dp, die in einem weit abstrakteren Sinn belehren wollen als das mittelalterliche Drama. Wir wissen nicht, ob Milton je ein Drama des Mittelalters kennen gelernt hat; er hat sich nie darüber geäußert. Nur einmal vergleicht er den Menschen ohne Willensfreiheit mit einer Puppenspielfigur Adams („such an Adam as he is in the motions", Areopagitica, Pr. W. II, 74). Er hat also wenigstens die niederen Ausläufer des Mysteriendramas, die Puppenspiele mit biblischen

Themen, noch gekannt[1]); ein Einfluß dieser unterliterarischen Spiele auf die hochstrebenden Dp ist aber kaum anzunehmen, einzig der Streit zwischen Adam und Eva nach dem Sündenfall könnte vielleicht aus einer Puppenspielanregung zu erklären sein[2]).

Ebensowenig ist ein direkter Zusammenhang mit den mittelalterlichen Moralitäten feststellbar. Es ist schon versucht worden, die allegorischen Gestalten in den Dp zu PL auf mittelalterliche Anregung zurückzuführen[3]). Es konnte nachgewiesen werden, daß die allegorische Anschauung von den „vier Töchtern Gottes" (Gerechtigkeit, Wahrheit, Gnade, Friede; vgl. Psalm 85, v. 10) sich durch das Werk Miltons von den Jugendgedichten bis in die späteren Prosaschriften hindurchzieht. Von dieser poetischen Verwendung allegorischer Sprachform bis zur allegorischen Bühnenfigur ist aber ein weiter Schritt, zu dessen Erklärung das Vorbild der Moralität doch wohl zu weit abliegt. Zu Miltons Zeit war die Allegorie ja auch noch lebendig, besonders im gelehrten Drama des Kontinents, aber auch im englischen Universitätsdrama[4]). Anregungen und Muster von dieser Seite sind wahrscheinlicher.

Beziehungen zu den Bibeldramen der englischen Renaissance sind keine zu finden. Bale, der das Bibeldrama auch als Tendenzdrama gestaltete, steht Milton durch die Stoffwohl und die Form

---

[1]) Solche Puppenspiele gab es in elisabethanischer Zeit noch viele, z. B. über die Schöpfung, über Niniveh, die Zerstörung Jerusalems, Lazarus etc. (vgl. L. B. Wright, 54). Milton kennt auch andere, ähnliche volkstümliche dramatische Belustigungen (vgl. Zusammenstellung bei Langdon, 235 ff.).

[2]) so auch Gilbert, Milton and the Mysteries. Die Untersuchung Gilberts sucht Parallelen in den Epen, die sich aber meist schon aus der Bibel oder traditionellen Anschauungen ergeben, und keinen direkten Zusammenhang beweisen (p. 168); über den Streit Adams und Evas, p. 167.

[3]) R. L. Ramsay, Morality Themes in Milton's Poetry. Zur Erklärung des Themas vom Kommen des Todes in den Plänen zu PL kann man schon auf die Bibel selbst, für die Allegorien allgemein auf Anregungen weisen, die näher liegen und deutlicher sind als mittelalterliche (vgl. § 63). Verfehlt scheint mir Ramsays Versuch, den Handlungsverlauf des 3. Dp zu PL als „auffallend ähnlich" dem des „Castle of Perseverance" zu bezeichnen. Es wird bei jeder wirklichen Versuchung einen Zustand der Schuldlosigkeit, der Versuchung u. Schuld, und, christlich gesehen, der Reue und Gnade geben.

[4]) So z. B. Justice und Peace in der ersten Szene einer Oxforder Tragödie von 1634. Vgl. Shakespeare-Jb. 47, p. 74. Vgl. die Debatte von Justice und Mercy am Beginn von Giles Fletchers „Christ's Victory and Triumph", ed. Grosart. 1862, p. 62 ff.

fern [5]). Die volkstümlichen Bibeldramen mit ihren komischen Szenen, in denen ein Samson, die Stadttorflügel auf die Oberbühne tragend, zur artistischen Schaufigur werden konnte, mag Milton gekannt haben [6]); sicherlich hat er sie verabscheut. Auch die zwei elisabethanischen Bibeldramen von etwas höherem Niveau, „A Looking Glass for London and England" (1587/91?) von Lodge und Greene und Peeles „The Love of fair Bethsabe with the Tragedy of Absolon" (1588) bedeuten keine Entwicklung, in die die Dp eingeordnet werden könnten [7]). Trotz des verhältnismäßig großen Erfolges [8]) liegen diese zwei Werke vereinzelt und abseits in der großen elisabethanischen Theaterkultur, in der kein Platz für das Bibeldrama war.

(58) Wir berühren hier einen grundsätzlichen Unterschied, der Miltons Dp von der elisabethanischen Dramatik weit entfernt. Diese Dramatik ruhte auf durchaus diesseitigen Grundlagen, ihrem Aufschwung ging sogar eine „deutliche Abkehr vom Offenbarungsglauben" bei den großen Geistern der Zeit parallel, und sie ließ „die Frage nach der Vorsehung und dem Eingreifen Gottes in das Schicksal des Menschen bei Seite" [9]), also gerade die Dinge, auf die es Milton ankam. Es kommt der formale Unterschied der klassizistischen Form Miltons von der epischeren, mittelalterlicheren Art der elisabethanischen Volksbühne hinzu. Wo ähnliche Impulse walten, spürt man den Unterschied am deutlichsten. Nationaler Schwung, gelegentlich auch anti-katholische Tendenzen sind in den Chronikhistorien der Zeit nach der Vernichtung der Armada vorhanden, religiöse Weihe oder gar die Auffassung des englischen als des auserwählten Volkes, die in der Zeit sonst schon vorhanden ist [10]), sind aber keineswegs ihre Grundlage. Nie war das elisabethanische Theater eine „moralische Anstalt" im Sinne Miltons [11]), die Politik war früh (seit 1559) praktisch von der Bühne vertrieben [12]), die Dramatiker standen

---

[5]) Bale wählt vorwiegend neutestamentliche Stoffe, das Alte Testament nur in einem Prophetenspiel mittelalterlicher Art. Vgl. Chambers, Medieval Stage, II, 447.

[6]) Schelling, I, 42; Aronstein 12; bes. L. B. Wright, The Scripture and the Elis. Stage, p. 49 ff. — Noch Prynne kämpfte gegen solche Spiele als gegen kürzliche Geschehnisse!

[7]) trotz des moralischen Schlußaufrufs des einen und des äußerlich klassizistischen Aussehens des andern.

[8]) Greenes Stück mehrfach aufgeführt, und noch 1617 gedr.

[9]) Brie, Deismus und Atheismus, 57.

[10]) vgl. Brie, Imperialistische Strömungen, 20 ff.

[11]) Aronstein 317.

[12]) vgl. Aronstein 145; die Absetzung eines Königs durfte auf der Bühne nicht dargestellt werden.

bis auf wenige Ausnahmen hinter der Monarchie [13]), nie ist das elisabethanische Theater zum Mittel des puritanischen Kampfes gegen den Anglikanismus gemacht worden; eigentliche Tendenz fehlt hier durchaus. Eine lehrhafte, kritische, aktuelle Bedeutung hat das Drama allenfalls bei Massinger [14]), dessen geistige Haltung und dramatische Technik von der Miltons aber weit abstehen.

In den Rahmen dieser grundsätzlichen Verschiedenheit muß auch das Verhältnis der Dp zur Kunst Shakespeares hineingestellt werden. Im Epos „Paradise Lost" hat man eine Beeinflussung Miltons durch Shakespeare nachzuweisen versucht, die gerade auch die Mittel dramatischer Gestaltung wie Bericht, Selbstgespräch, Darstellung von Hybris etc. betreffe [15]). Die Dp zeigen in ihrer Anlage keinerlei Shakespeareschen Einfluß; ob sie, wie Hanford (p. 190/1) meint, doch direkter unter elisabethanischem Einfluß ausgeführt worden wären, läßt sich natürlich kaum sagen. Es wäre in erster Linie an Beeinflussung der dichterischen Sprache zu denken. Aber gerade die wenigen erhaltenen Verse (vgl. § 51) sind mit ihrem feierlichen, getragenen Ton unshakespearisch, und die Parallelen, die Hanford im weiteren Verlauf dieser Rede Satans mit dem Gebet des Claudius in „Hamlet" zusammenbringt, scheinen mir keine Abhängigkeit zu beweisen (PL, IV, 79—82; Hamlet, III, 3, 64—66). Wenn nun auch das Wollen der beiden größten Dichter Englands offenbar ganz verschieden ist, so braucht man darin kein Verdammungsurteil Miltons zu sehen oder gar die Absicht eines Doktrinärs, Shakespeare zu verbessern. Diese falsche Auffassung findet sich z. B. in dem Aufsatz von Hales über „Milton's Macbeth" (p. 930. 932). Hales stellt die Dinge so dar, als ob Milton mit der unhistorischen Behandlung des Stoffs durch Shakespeare nicht zufrieden gewesen sei und in einem „Macbeth" dasselbe Problem wie in PL, den Ursprung des Bösen und den freien Willen, hätte darstellen wollen (nach dem Motto „Every day in the world paradises are lost"); wie wir sahen, ging es Milton bei diesem Dp aber nicht um eine metaphysische Frage, sondern um die politische Warnung vor dem Schicksal des Tyrannen. Er wollte Shakespeare nicht nachahmen, ihn aber auch nicht „verbessern", sondern etwas ganz Neues schaffen.

(59) Mehr Gemeinsamkeiten als mit der volkstümlichen elisabethanischen Dramatik könnte man beim gelehrten, klassizistischen Drama erwarten. Mit Ben Jonsons Werken, die eine gewisse

[13]) vgl. CHEL, V, 339/40.

[14]) vgl. CHEL, V, 365/6.

[15]) J. H. Hanford, The Dramatic Element in PL, will eine Verwandtschaft der Kunstmittel und tieferen Stimmungen aufzeigen. A. Thaler, The Shakespearian Element in Milton, stellt (nicht stets überzeugende) Wortechos zusammen.

Mitte zwischen diesen beiden Strömungen einhalten, haben, so sehr man das erwarten könnte, die Dp nichts Wesentliches gemein. Ebensowenig sind direkte Zusammenhänge mit den späten Universitätsdramen sichtbar [16]), obwohl er ja in seinen Cambridger Studienjahren den letzten Höhepunkt des Cambridger Universitätsschauspiels wohl miterlebt hat (März 1632) [17]); immerhin konnten hier gelegentlich religionspolitische Gegenstände auf die Bühne gebracht werden [18]), hier war die Allegorie noch bis in die letzten Jahre gebräuchlich [19]). Die große Zeit des Universitätsdramas war aber damals vorbei, besonders die Pflege der hohen Tragödie.

Eine Verwandtschaft mit Miltons dramatischen Absichten könnte man eher in den frühen gelehrten Dramen [20]), besonders den Bibeltragödien, feststellen. Die klassizistische Form und die erzieherische Absicht nähern diese Werke den Dp Miltons. Die beiden Hauptgestalten dieser Bibeldichtung, Grimoaldus und Buchanan, deren Wirkung eine europäische war, hat er wohl gekannt; auf Buchanan spielt er in einer Weise an, die sich recht gut auf dessen „Baptistes" beziehen könnte. Er nennt ihn als einen wahren Dichter, der ein Feind des Despotismus gewesen sei (Pr. W. I, 241). Der „Baptistes" berührt vielfach jenes Motiv des Unterschiedes des gerechten Herrschers vom Tyrannen [21]), auch das Motiv der Hofintrige, ähnlich wie Milton beabsichtigte; auch zeitgeschichtliche Parallelen spielten bei der Abfassung dieses Dramas wahrscheinlich eine Rolle [22]). Hier kann also Milton eine Art von Drama kennen gelernt haben, die seinen Dp recht nahe steht [23]). Einen Einfluß im einzelnen auf Miltons „Baptistes"-Plan möchte ich nicht annehmen. Das Motiv der sittlichen Zucht, das Milton vermutlich an diesem Stoff gestalten wollte, tritt bei Buchanan in den Hintergrund. Von diesem Thema aus gesehen wäre dagegen ein Einfluß der Tragödie „Archipropheta" (gedr. 1548; vgl. Boas, 33/4) von Grimoaldus denkbar. Die sündhafte Ehe, nicht die Tyrannei des Herodes ist hier wie bei Milton das Zentralmotiv. Einige Ähnlichkeiten in der Hand-

---

[16]) auch nicht bei der Behandlung gleicher Stoffe: „Sanctus Edwardus Confessor" (Oxford 1634; Morgan 72 ff.). „Fatum Vortigerni" (nicht genau datierbar; Churchill-Keller 258 ff.).

[17]) CHEL, VI, 324/5; Milton über die Univ.-Komödie vgl. § 2/3.

[18]) vgl. Masson, Life, I, 219. CHEL, VI, 324.

[19]) Schelling, I, 81; CHEL, VI, Chapter 12; Retrosp. Review, XII, 34.

[20]) dazu vgl. vor allem Boas, University Drama.

[21]) Dieselbe Lehre, die Buchanan in den politischen Schriften vertrat. Boas 41.

[22]) vgl. Thulin 11; Boas 41.

[23]) vgl. § 54!

lungsführung machen einen solchen Einfluß noch wahrscheinlicher; dies wäre der einzige direkte Einfluß eines englischen Dramatikers auf Miltons Dp! Milton begrenzt die Handlung zwar klassizistischer als Grimoaldus, er beginnt erst mit dem 4. Akt des lateinischen Dramas, dem Geburtstagsfest des Herodes. Hier ist in beiden Dramen ein Versuch der Herodias, den Täufer zur Zurücknahme seiner Worte zu veranlassen, als gleichartiges spannendes Moment eingeschoben (Grim. IV, 5). Offenbar sollte auch bei Milton dann das Bankett und der Tanz folgen, die Grimoaldus besonders hervorhebt (IV, 12). Grimoaldus hat auch die Totenklage der Jünger um Johannes (im 5. Akt), während der Hinweis des Johannes auf Christus, den Milton an den Schluß stellen wollte, schon vorher (IV, 3), aber in demselben Sinn, angebracht ist. Die Art, wie diese Motive, die aus Grimoaldus stammen können, verwendet sind, ist aber selbständig und verhilft zu einer dramatischeren Handlung. Gemeinsam ist den Dramen die offenbar moralische Tendenz [24]), die von einer besonderen aktuellen Tendenz in beiden Fällen absieht.

Wie weit Milton andere klassizistische Bibeldramen englischer Dichter gekannt hat, läßt sich nicht sagen. Den so beliebten Jephtha-Stoff [25]) hat Milton in seiner Liste möglicher Dramenstoffe nicht vorgemerkt. Von den englischen „Absolon"- und „Ezechias"-Dramen [26]) hat er wohl ebensowenig Kenntnis gehabt wie von Ralph Radclifs verlorenen Schuldramen, unter denen sich ein Werk „The Burning of Sodom" befand [27]). Mit dem weitschweifigen, allegorischen, eigentlich unklassizistischen Drama „Christus Triumphans" von John Foxe haben Miltons Dp keine tiefere Berührung [28]); auch der Anspruch dieses Werks, den Gang der Apokalypse auf die Bühne bringen zu wollen, hat mit Miltons Auffassung der Apokalypse als eines Dramas nichts zu tun.

(60) Klassizistische Dramen mit anderen als biblischen Stoffen gab es in England ebenfalls schon vor Milton. Die frühesten dieser Werke greifen sogar, wie Miltons Dp, Stoffe aus der frühenglischen Geschichte auf: „Gorboduc" von Norton und Sackville (1561; gedr. 1565, 1570/1) und „The Misfortunes of Arthur" von Th. Hughes (gedr. 1587) [29]). Diese Werke haben eine durchaus klassizistische Form, wenn auch die drei Einheiten nicht streng

[24]) vgl. Grimoaldus, Chor nach IV, 12 u. Vorrede an R. Cox.

[25]) in England behandelt von Buchanan und Christopherson (griechisch, vielleicht auch lateinisch; vgl. Boas 45).

[26]) Boas 64 u. 95.

[27]) Schelling, I, 35/6.

[28]) Foxe ist antikatholisch: vgl. Herford, Literary Relations, 138 ff.: der Sturz Satans (I, 3) ist eine nur zufällige stoffliche Berührung.

[29]) beide Stücke gedruckt bei Cunliffe.

eingehalten sind. Aber nicht nur durch Stoff und Form, auch durch den Gehalt stehen sie Miltons Plänen nahe; die Absicht ihrer Verfasser war Belehrung, die sich besonders in den Sentenzen der Chöre findet, und zwar bei „Gordobuc" politische Belehrung für die Gegenwart [30]). Diese Werke sind allerdings nur zur Aufführung vor einem ausgewählten Publikum von Gelehrten und Hofleuten bestimmt. Dasselbe gilt von der weiteren Entwicklung des klassizistischen Dramas in England [31]), die die Stoffe nicht mehr der englischen Geschichte entnahm. Diese Entwicklung verdient aber in unserem Zusammenhang genannt zu werden, weil die Lehrhaftigkeit auch bei diesen späteren Verfassern klassizistischer Dramen sich auf das Gebiet des Politischen richtete. Samuel Daniels „Philotas" soll dem Kronprinzen „den rechten Weg für seine Herrscherlaufbahn" weisen [32]), die Chöre von Fulke Grevilles Dramen [33]) sind regelrechte Abhandlungen über politische Themen, so über den Unterschied des gerechten und ungerechten Herrschers [34]), ganze Szenen sind der Erörterung des Verhältnisses von Staat und Kirche, oder der Frage des Widerstandsrechts gegen den Tyrannen gewidmet („Mustapha", IV, 4); antityrannische Töne finden sich auch in einem andern Werk desselben Dichters („Alaham", Chor nach IV). Nicht ganz so tendenziös sind die Dramen William Alexanders, der wie Greville ein Hofmann unter den Stuart-Königen war. Aber auch der Zweck seiner „Monarchicke Tragedies" [35]) ist es, politische Lehren zu vermitteln, das Schicksal ehrgeiziger Herrscher zu demonstrieren. Neben der Verteidigung der Monarchie [36]) stehen freiheitliche Worte [37]). Diese Dichter beschieden sich aber mit den Zuständen der Stuart-Monarchie; sie wollten zwar belehren, aber in keiner Weise revolutionär wirken, was schon daran zu erkennen ist, daß sie freiheitlichere Stellen z. T. in späteren Drucken ihrer Werke strichen [38]). Immerhin hat Grosarts Wort über Alexander

---

[30]) über die Regelung der Nachfolge Elisabeths; z. B. V, 2; vgl. Cunliffe, LXXXII.

[31]) vgl. Ballweg, Das klassizistische Drama zur Zeit Shakespeares.

[32]) Daniel, Works, ed. Grosart, III, 100—103.

[33]) Ballweg, 56 ff.

[34]) z. B. 1. Chor in „Mustapha", wo auch das Motiv der schlechten Ratgeber und kirchliche Dinge berührt werden.

[35]) gedr. in Bd. 1 u. 2 von The Poetical Works of William Alexander. Glasgow 1870/71.

[36]) in Akt V des „Alexander"; Works, II, p. 178 ff., bes. 181.

[37]) vgl. Lob der Freiheit im „Caesar"; Works, II, 270–73. Eine zuchtvolle Freiheit ganz im Sinne Miltons. Vgl. II, 271!

[38]) Daniel ließ eine Anspielung auf fortschrittliche Staatslehren, Alexander eine naturrechtl. Stelle weg. Vgl. Ballweg 92.

in DNB, daß „eine mannhaftere Sprache nie an Könige gerichtet worden sei", eine gewisse Berechtigung. Ob Milton die frühen klassizistischen Dramen gekannt hat, wissen wir nicht; von den späteren ist dies immerhin wahrscheinlich, da von ihnen in dem Jahrzehnt vor den Dp Gesamtausgaben erschienen [39]). Das DNB behauptet, was ich nicht kontrollieren konnte, daß Milton die Gesamtausgabe von Alexander gelesen habe [40]).

(61) Wir sahen, daß die Dp Miltons mit der mittelalterlichen und volkstümlichen Dramatik, überhaupt mit der großen Theaterkultur des Elisabethzeitalters so gut wie keinen Zusammenhang haben, daß dagegen mit der klassizistischen Nebenströmung eine gewisse Verwandtschaft besteht. Die Verwandtschaft der Form ist dafür nur ein äußerliches Kennzeichen. Tiefer greift die ähnliche Auffassung von der Aufgabe des Dichters. Die Äußerungen Miltons in „The Reason of Church Government" stellen ihn in die Reihe der klassizistischen Theoretiker Englands. Das „delectare aut prodesse" des Horaz, das schon Sidney und Ben Jonsons aufgenommen hatten [41]), ist in seiner Eingliederung des Dramas in die „festival pastimes" des puritanischen Staates bekundet. Liest man etwa in Puttenhams „Arte of English Poesie" die Aufzählung der dichterischen Stoffe, die „for any necessary use of the present time, or good instruction of the posterity" geeignet seien, so fühlt man sich durchaus an die ähnliche Aufzählung Miltons (Pr. W. II, 479) erinnert, in der das religiöse Moment allerdings stärker ist [42]). Den religiösen Wert der Dichtung hatten besonders die frühen Bibeldramatiker, so Grimoaldus und Christopherson [43]), schon ebenso wie Milton erkannt; auch der Reformator Buzer, den Milton gelesen hat, lobt in einer seiner englischen Schriften, dem Traktat „De Regno Christi", die moralische und erbauliche Wirkung ehrbarer Theaterspiele und weist besonders auf die reiche Stoffülle der Bibel hin [44]). Unter den Werken, die im Banne solcher Anschauungen entstanden, hatte schon Foxe mit dem „Christus Triumphans" den Blick über die moralische Wirkung hinaus auf die Zustände der Gegenwart ge-

---

[39]) F. Greville 1633, Alexander 1637.

[40]) Dict. of Nat. Biography, Artikel Alexander von Grosart.

[41]) Sidney, Defence of Poesie, ed. Feuillerat, p. 38. Jonson, Timber: in Spingarn, Critical Essays of the Seventeenth Century, 38.

[42]) vgl. Arber's Reprint, Birmingham 1869, p. 39.

[43]) vgl. Grimoaldus in der Widmungsepistel des „Christus Redivivus" (1543); Christopherson stellt ein dichterisch unvollkommenes Bibeldrama hoch über alle weltlichen, erfundenen, stilistisch glänzenden Werke. Zitate bei Boas 49.

[44]) vgl. Boas 65 ff.

lenkt [45]); auch dem „Baptistes" des Buchanan lagen aktuelle Beziehungen zugrunde (vgl. § 59). Ähnlich stellen die englischen klassizistischen Dramen mit nicht religiösen Stoffen den Versuch einer Einwirkung auf die zeitgenössische politische Lage dar; so „Gorboduc", in gewissem Sinn auch die späteren Werke [46]).

Das dramatische Wollen Miltons läßt sich also gut in die Linie des englischen klassizistischen Dramas einordnen. In Miltons Zeit war das klassizistische Drama sehr zurückgedrängt; es hatte seinen Höhepunkt längst überschritten. An den Universitäten ging die Zahl der Aufführungen zurück, die Bedeutung des Universitätsdramas war keine ethische mehr, sondern nur noch eine schulmäßige und unterhaltende [47]). Die Höflinge Fulke Greville und Alexander schrieben überhaupt nicht mehr für eine Aufführung. Ein gewisses Interesse für das klassizistische Drama ist aber immerhin gerade in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts festzustellen. Das Universitätsdrama erhob sich noch einmal in Cambridge und Oxford, mehrere Drucke klassizistischer Universitätstragödien, unter ihnen sogar Neudrucke lange vorher aufgeführter Dramen, fallen in dieses Jahrzehnt [48]). Die erwähnten Gesamtausgaben von Grevilles und Alexanders Dramen erschienen. Und in den Jahren, die Miltons Dp zunächst liegen, wurden auch wieder lateinische klassizistische Dramen ins Englische übersetzt, so Grotius' „Christus Patiens" durch George Sandys [49]) und Buchanans „Baptistes" durch einen unbekannten Verfasser [50]). Mit diesem Interesse für klassizistische Dramen wird man vielleicht auch Miltons Dp in Zusammenhang bringen dürfen.

---

[45]) seine antipäpstliche Haltung ist ausdrücklich auf die kirchenpolitische Lage Englands unter Maria d. Kath. bezogen. Vgl. Epistula Nuncupatoria des Drucks, Basel 1556.

[46]) Auch die Wirksamkeit der späteren Werke ist „for the use of life" gedacht. Greville verweist z. B. auf die Aktualität der im Drama behandelten Probleme, wenn er den Leser auf die Bühne des Lebens und des Staats hinlenkt, wo Ähnliches zu beobachten sei (in Life of Sidney, Clarendon Press, 1907, p. 224). Ähnlich Daniel in Works, III, 100.

[47]) Boas 235 ff.; über puritanische Angriffe Boas 227.

[48]) „Roxana" von Alabaster: 2 Drucke von 1632 (aufgef. 40 Jahre vorher!); „Nero" von M. Gwinne: Drucke von 1603 und 1639; „Thibaldus" 1640; vgl. Shakespeare-Jahrb. 27, 228; 47, 87.

[49]) vgl. G. H. Grüninger, G. S. als Übersetzer des „Chr. P.". Freiburger Phil. Diss. 1927.

[50]) vgl. § 54.

II. Die Stellung der Dramenpläne zu der kontinentalen dramatischen Literatur im 16./17. Jahrhundert.

(62) Die Stellung von Miltons Dp in der englischen Entwicklung ließ sich zwar bezeichnen; aber wir sahen, daß sie keinen Zusammenhang mit dem großen Gang des englischen Dramas haben und nur einer Nebenströmung angehören. Der Versuch, festzustellen, ob diese Pläne sich in die Entwicklung des Dramas auf dem Kontinent besser einfügen, soll unsere Betrachtung vervollständigen. Auf den Kontinent weist uns schon die Tatsache, daß die Dramenpläne bald nach der italienischen Reise Miltons entstanden, auf der der Dichter das Theater ja kennen gelernt hat (vgl. § 7); auf den Kontinent weist es auch, daß das Vorwort seines späten dramatischen Werks, „Samson Agonistes", neben dem Vorbild der Antike das des italienischen Dramas erwähnt. Diese Erwähnung bezieht sich zwar nur auf den Gebrauch des Chores im Drama; es läßt sich aber darüber hinaus sagen, daß dieses Vorwort ganz im Geiste der italienischen Dramentheoretiker der Renaissance geschrieben ist, was die Deutung der aristotelischen Katharsislehre[1]) und etwa die Terminologie des letzten Abschnitts klar zeigen. Für die Beurteilung der Dp liegt dieses Zeugnis italienischen Einflusses zu spät, doch hat Milton die italienischen Kritiker ja schon früher gekannt. In „Of Education" (III, 474) empfiehlt er neben Aristoteles und Horaz

[1]) Wirkung der Tragödie ist es nach Milton, „Mitleid und Furcht oder Schrecken zu erregen, um den Geist von diesen und ähnlichen Leidenschaften reinigen, diese also zu mäßigen und auf ein rechtes Maß zurückzuführen, zugleich mit einer Art von Vergnügen" (vgl. SA, v. 1758!); diese Interpretation ist mit Recht auf Minturnos „De Poeta" zurückgeführt worden, worin der ähnlich gebrauchte medizinische Vergleich bestärkt; Minturno, De Poeta. 61/4; dazu: Langdon 93/5; Spingarn 80; J. Bywater, in: Journal of Philology, Vol. 27 (1901).

die Italiener Castelvetro, Tasso, Mazzoni „und andere"; gelegentlich spielt er auch auf J. C. Scaliger an (Pr. W. III, 106) [2]).

Eine Untersuchung der Äußerungen Miltons in „Reason of Church Government" (II, 477 ff.) zeigt überdies, daß seine künstlerischen Ideen auch um 1640 schon von Italien her beeinflußt sind. Jene Ansicht, die im „Samson Agonistes" bei der Deutung der Katharsislehre auftritt, daß die Dichtung die Leidenschaft mäßigen solle, findet sich schon hier. Dichtung soll „allay the perturbations of the mind and set the affectations in right tune"; das ist durchaus parallel den Versicherungen, die Minturno gegenüber Platos Einwänden gegen die Dichtung abgibt [3]). Milton nennt als Stoff der Dichtung „whatsoever hath passion or admiration in all the changes of that which is called fortune from without or the wily subtleties and refluxes of man's thoughts from within"; auch das erinnert an italienische Ansichten, etwa an Minturnos Darstellung der admiratio als Ziel der Dichtung und an die Bedeutung der Lehre von der Peripetie in der italienischen Renaissancekritik [4]). Wenn Milton den unwissenden Dichterlingen vorwirft, daß sie kaum gehört hätten, „that which is the main consistence of a true poem, the choice of such persons as they ought to introduce, and what is moral and decent to each one", so weist er damit auf Dinge, die in den Renaissancepoetiken in breiter Ausführlichkeit behandelt sind; auf den zuletzt genannten Punkt kommt Milton auch in „Of Education" zu sprechen (III. 474); „what decorum is, which is the great masterpiece to observe" ist ihm ebenso wichtig wie den italienischen Kritikern [5]).

Auch Miltons Anschauungen über Wesen und Aufgabe des Dichters im allgemeinen können mit denen italienischer Kritiker verglichen werden. Zum Dichtertum gehört für Milton die Inspiration Gottes und die Tugend des Dichters (Pr. W. II. 479; III. 118. vgl. 100). Beides fordert auch Minturno; beim Dichter müsse zur natürlichen Gewalt die göttliche dazukommen, daß er über die Menschen emporrage, und nur nach dem Maße seiner richtigen Lehre und Tugend werde er durch die Inspiration angetrieben. Eine weitere Parallele ist es, wenn in einem Atem damit vom Dichter diligentia et industria verlangt werden [6]). Wie

---

[2]) Die Werke dieser Kritiker siehe im Literaturverzeichnis.

[3]) Laonde è da tenere niuna dottrina ritrovarsi, che tanto abatti la passione dell' animo, quanta la Tragica poesia. Minturno. Arte Poetica, 77.

[4]) Minturno, De Poeta, z. B. 106/7. — Toffanin 470 und vielfach.

[5]) vgl. Spingarn 85 ff.

[6]) Minturno, De Poeta 5, 9, 74, 79 u. a. m.

Milton und die englischen Kritiker haben, vor ihnen, die italienischen das „delectare aut prodesse" als Aufgabe der Dichtung anerkannt, in den mannifachsten Abstufungen, die hier nicht angeführt zu werden brauchen [7]). Doch sei darauf aufmerksam gemacht, daß im Italien der Gegenreformation die Lehraufgabe des Dichters oft in eine Beziehung zu Volk und Staat tritt [8]). J. C. Scaliger stellt den Dichter neben den Volksredner und Regierenden, um die Beachtung der Gesetze zu erreichen [9]). Eine besondere Ähnlichkeit mit Miltons Gedankengängen findet sich in Mazzonis „Della Difesa di Dante". In dem Bestreben, den moralischen Nutzen der Dichtung und das Vergnügen zu vereinen [10]), nimmt Mazzoni wie Milton die Notwendigkeit der Erholung (246 ff.) an, wie Milton will er die Gestaltung dieser Freizeit in den Bereich der „facoltà civile" einordnen. Die Dichtung vor allem gehöre zu einer solchen „honesta ricreatione" (249), und so erstrebt er eine Dichtung, die unterhaltend ist, zugleich aber auch diejenigen belehrt, die die bloße Belehrung, sei es wegen ihres Alters oder ihrer Leidenschaften, nicht annehmen [11]). Deswegen scheint es ihm, „che la facoltà civile habbia cercato, che tutto il popolo havesse a godere del diletto, che nasce della poesia" (78), und auch er weist wie Milton auf das staatliche athenische Theater hin. Dieser Weg ist Miltons Überlegungen so parallel [12]), daß man hierin wohl den Grund von Miltons Empfehlung dieses Kritikers erblicken möchte. Eine weitere Gemeinsamkeit ergibt sich in der Stellungnahme zu der vielerörterten Frage der Darstellung des Bösen in der Dichtung; wie Miltons Praxis (vgl. § 43) bejaht Mazzoni diese Darstellung als Folie zum Guten, ja, aus der Frage, „ob der Dichter sich zur Nachahmung des Lasters

---

[7]) vgl. Spingarn 47 ff.

[8]) Man betrachtete die Dichtung in moralphilosophischer Absicht und ihre Wirkung auf die menschliche Gemeinschaft (Toffanin 486 ff.). Schon nach Minturno soll die Dichtung das Volk belehren (De Poeta 9), nach Varchi braucht sie Ethik und Politik (Toffanin 492); Giason de Nores möchte aus der Tragödie ein „ammaestromente della vita civile" „a beneficio comuna di una ben ordinata Repubblica" hervorgehen sehen (Toffanin 495); selbst Castelvetro, der eine Dichtung ohne moralische Absicht vertritt, übersieht die Wirkung im Staat nicht immer (z. B. p. 124).

[9]) Scaliger 831 „poesim vero esse politiae partem" etc.

[10]) vgl. Sommario, bes. 71 ff. und Buch II, Cap. 5 ff.

[11]) Mazzoni 71 ff., bes. 76.

[12]) Den weiteren Folgerungen Mazzonis stand Milton aber fern. Dieser will die verschiedenen Dichtungsgattungen den einzelnen Ständen zuweisen, z. B. die Tragödie den Herrschern und Magistrati, und eine Zensurinstanz schaffen für alle aufzuführenden Tragödien (80 ff.: 261/2).

herablassen könne", ist sein großes Werk recht eigentlich hervorgewachsen [13]).

Neben Mazzoni nennt Milton Tasso und Castelvetro. Auf diese beiden, die den strengen Aristotelismus durchbrachen, könnte wohl Miltons Überlegung „whether the rules of Aristotle are strictly to be kept, or nature to be followed which in them that know art, and use judgment, is no transgression, but an enriching of art" (Pr. W. II, 478) zurückgehen. Bei Castelvetro fand er einen eigenwilligen Aristoteles-Kommentar mit ausführlicher Behandlung von Einzelheiten der dramatischen Technik [14]) und auch den Gedanken der Dichtung für das Volk, allerdings in einer ihm fernliegenden Übersteigerung [15]); bei Tasso fand er zwar das Drama nur gelegentlich neben dem Epos berührt, dafür aber den Ausdruck nationaler und religiöser Haltung in der Forderung geschichtlicher Dichtung, die Castelvetro noch ablehnt (15b ff.) und christlicher Dichtung (2 ff.). So mag die Kenntnis der italienischen Renaissancekritik Milton manche Elemente seiner Anschauungen vermittelt haben, die er dann zu einer selbständigen, geschlossenen Einheit verschmolzen hat, die ihr Leben aus seiner Persönlichkeit und seiner Zeit empfing. Für die Würdigung der Dp sagt uns dies nichts Neues; wir wollten nur auf den Zusammenhang des Dichters mit dem Kontinent hinweisen.

(63) Zur Erörterung des Verhältnisses der Dp zu den Dramen des Kontinents greifen wir zunächst auf den nun über zweihundert Jahre alten Streit um die behauptete Abhängigkeit des Epos „Paradise Lost" von Giambattista Andreinis Drama „L'Adamo" zurück [16]); nicht, um etwa ein „Plagiat" Miltons „nachzuweisen", sondern um sein dichterisches Wollen und die literarische Stellung der Dp zu verdeutlichen. Seit Voltaire [17]) ist oft gefragt worden, ob Milton denn Andreini überhaupt gekannt habe. Eine Aufführung hat er wohl nicht gesehen, wie Voltaire meinte [18]). Die Möglichkeit der Lektüre kann aber ebensowenig bestritten wie sicher nachgewiesen werden; mit Bevilacqua muß man jedenfalls betonen, daß Andreini wie sein Werk in Italien sehr

[13]) Mazzoni, z. B. 254; vgl. Toffanin 559.

[14]) z. B. Einheiten, Allegorien (60; 28).

[15]) C. will Theater für die „moltitudine ignorante" ohne Rücksicht auf d. Gelehrten (374; vgl. 17).

[16]) vgl. dazu: Bevilacqua, Andreini, in: Giornale Storico, Bd. 23, p. 133—155; Ettore Allodoli, l'Adamo, p. 5—12; ders., Milton e l'Italia, p. 33 ff.; Bogholm, Milton and PL, p. 105/9; Todd, M's Poet. Works, II, 210—71; Masson, M. Poet. Works, II, 126 ff.; Hanford, M. Handbook 199 ff.; Verity ed., PL, XLVIII ff.

[17]) in: Essai sur la poésie épique, engl. 1726, franz. 1731.

[18]) Die einzige bezeugte Aufführung 1613 in Mailand!

bekannt waren, daß „L'Adamo" 1613 und 1617 gedruckt war und auch kurz nach Miltons italienischer Reise wieder einen Neudruck erlebte (1641). In der Frage der Abhängigkeit steht Meinung gegen Meinung [19]), und wir wollen den vielen Untersuchungen über inhaltliche Gemeinsamkeiten oder gar wörtliche Anklänge keine weitere hinzufügen. Man wird bei Voltaires Vermutung, daß Andreinis Werk Miltons Stoffwahl beeinflußte, stehen bleiben können; eine irgendwie wesentliche Abhängigkeit ist nicht beweisbar. Immerhin darf man aber doch die Dp als einen „sichtbaren Verbindungsring" bezeichnen (Bevilacqua 154).

Andreinis „sacra rappresentatione" entspricht dieser Gattungsbezeichnung durch die Art der Szenenführung, die nacheinander die Schaffung des ersten Menschen, den Sündenfall, Adams Leben in der Verbannung und schließlich Adams und des Himmels Triumph über die höllischen Mächte auf die Bühne bringt; nur die Schöpfung der Welt und Lucifers Fall werden indirekt erzählt (Chor II, 1). Von Ortseinheit kann so, obgleich die Schauplätze nicht angegeben sind [20]), keine Rede sein. Durch die Einteilung jedes Aktes in 6 bis 9 Szenen entsteht eine bewegte Linie des Handlungsverlaufs, die von Andreini durch sein Abweichen von schlicht mittelalterlicher Gestaltung, seine Vorliebe für groß angelegte szenische Wirkungen gesteigert wird. Er führt Chöre von Engeln und Teufeln ein und stellt sie in den Schlußszenen sogar zusammen auf die Bühne; er bringt Prunkaufzüge (II, 5; IV, 1, 3; V, 7), ja sogar Tänze (III, 5; V, 6) und Musik. Alles drängt zu einem Schauspiel von barocker Monumentalität, das die Sinne des Zuschauers fesseln soll. Fantastik und Lebhaftigkeit sind dabei ausgeprägter, als es der Handlung dient; eindrucksvolle Erhabenheit ist aber manchen Szenen, etwa der ersten und der letzten, nicht abzusprechen. Ganz anders sollte ja Miltons Drama gebaut sein; durch klassizistische Szenenführung wäre der Handlungsverlauf ruhiger geworden (bis zu 3 oder 4 Szenen im Akt!), die szenischen Effekte hätten gefehlt, soweit sie übertrieben waren; nur Engelchor und Allegorien wären geblieben.

Der Unterschied ist leicht einzusehen. Andreinis Drama ist von der barocken Bühnenwirkung her konzipiert, Miltons Plan dagegen ganz vom Gehalt her gestaltet und erreicht erst im 4. Plan eine halbwegs befriedigende Umsetzung in bühnenmäßige, wenn auch klassizistisch strenge Handlung. Ein hauptsächlichstes

[19]) Bevilacqua (154): Milton benutzte (sfrutto!) Andreini, wo er konnte! Allodoli (L'Adamo, 9): keine Spuren der Lektüre!

[20]) Wenigstens in Allodolis Ausgabe, die nicht ganz vollständig zu sein scheint: es fehlen die Randbemerkungen, Hinweise auf Bibelstellen, auch szenische Anmerkungen (Bevilacqua 135; und 137 zu Allodoli 83).

Stilmittel Miltons ist dabei die allegorische Gestalt, und dies konnte er schon bei Andreini finden. Zwar sicherlich ebensogut in manchen anderen religiösen Dramen der barocken Literatur! Aber es ist bei Andreini doch mindestens eine Szene vorhanden, deren Einfluß auf die Dp sicher scheint. Die 6. Szene des 4. Aktes bei Andreini und der Aufzug der stummen Allegorien in Miltons 5. Akt, der auch im 4. Plan beim Wegfall anderer Allegorien bestehen bleibt, ist eine klare Parallele, die in der Gemeinsamkeit der biblischen Quelle keine Erklärung findet. Vor Adam und Eva erscheinen bei Andreini Fame, Sete, Fatica und Disperazione; Fame kündigt sich selbst an und nennt dann erklärend die anderen Gestalten. Das erinnert an die Art, wie Milton die allegorischen Gestalten durch den Engel mit Namen belegen läßt [21]). Gewiß, es sind nicht genau dieselben Gestalten, aber sie haben in beiden Werken dieselbe Aufgabe, die Folgen des Sündenfalls sinnfällig zu machen [22]). Neben den Leiden des menschlichen Lebens steht in beiden Fällen die Gestalt des Todes, bei Andreini in einer besonderen Szene (IV, 7), so wie Milton im 3. (und 1.?) Plan eine besondere Szene vorsah. Miltons Gestalten von Winter, Heat, Tempest etc. finden bei Andreini in der Entfesselung der Naturgewalten (IV, 7) eine gewisse Parallele. Es handelt sich nach allem um die Übernahme, zugleich aber auch die Umwertung eines szenischen Wirkungsmittels. Der Unterschied der Verwendung der Allegorie ist begründet in der Verschiedenheit der Gesamtanlage; bei Andreini stellt die Szene die Folgen des Sündenfalls direkt dar, bei Milton ist es nicht der tatsächliche Angriff der Leiden auf den Menschen, sondern eine indirekte, symbolisch vorausdeutende Darstellung. Wie wenig Milton plagiatorisch nachahmte, beweist seine Haltung zu den allegorischen Gestalten anderer Szenen. An die Stelle der mittelalterlichen Mysterienteufel, die sich in Todsünden verwandeln und drei Szenen lang die Bühne beunruhigen, der Vanagloria, deren Erscheinen wesentlich dem Wunsch nach szenischem Effekt entspringt, und den Gestalten von Mondo und Carne, die im 5. Akt eine neue Handlung in Gang bringen, sind bei Milton die Gestalten der christlichen Tugenden und des Gewissens getreten. Die Allegorien Andreinis fügen neue ablenkende Handlung hinzu, sie sind Arabesken [23]); bei Milton sind sie zwar auch sehr gehäuft, was seiner Zeit übrigens nicht fremd war, aber sie verlieren die Beziehung zum zentralen Thema nicht. Und im Gehalt liegt schließlich vor allem die

[21]) Dp I, 3 „to whom he gives their names".

[22]) Allodoli, Milton 35/6 möchte dies für Andreini ablehnen; aber, mußte bei Andreinis Technik nicht notwendigerweise eine „Reihe von Szenen, deren Held der erste Mensch ist", entstehen?

[23]) Allodoli spricht daher von einem Luxus an Allegorien bei Andreini mit Recht. Allodoli, Milton 25, 36.

Originalität Miltons; wie wir zu zeigen versuchten (§ 15), hat er ein besonderes Problem in den Mittelpunkt stellen wollen. Spuren dieses Problems könnte man auch bei Andreini finden, aber nur neben vielen anderen Problemen, die in den stets Neues bringenden Szenen ohne klare Konzentration auftauchen. Milton hat also nur ein szenisches Wirkungsmittel von Andreini übernommen, um es in seinen anders gemeinten Plan einzubauen.

Wie weit ihm bei paralleler Situation etwa entsprechende Szenen Andreinis vorschwebten [24]), läßt sich nicht sagen. Man wird die Abhängigkeit nicht überschätzen dürfen, solange sich derartige Parallelen auch in anderen Gestaltungen desselben Stoffs finden. So ist Hugo Grotius' Drama „Adamus Exul" (gedr. 1601) oft neben Andreini genannt worden [25]). Die Lektüre dieses Dramas ist durchaus wahrscheinlich; eben hatte Milton Grotius in Paris persönlich kennen gelernt [26])! Die Gemeinsamkeit der ersten Dp mit „Adamus Exul" reicht nicht weit; was gemeinsam ist — Engelchor, Auftreten des Ränke schmiedenden Lucifer — kann auch aus Andreini stammen. Anders ist es mit dem 4. Plan [27]). Schon der Titel „Adam Unparadiz'd", und noch mehr der durchstrichene, „Adams Banishment", klingt an Grotius an: übrigens geht diesen Titelformen noch auf Seite 35 die Form „Adam in Banishment" voran, bei der ein deutliches durchstrichenes „Ex" (= Exul!) in der Handschrift zu erkennen ist. Die Handlung des 4. Planes erinnert an die des „Adamus Exul": Versuchung und Sündenfall hat zwar Milton nicht auf die Szene gebracht, aber wie bei Grotius ist der Bericht über die Schöpfung einem einzelnen Engel zugewiesen. Vor allem ist die dramatische Technik Miltons der des Grotius ähnlich (klassizistische Szenenführung, wenige Auftritte im Akt, Chöre am Aktschluß). Auch gehaltlich könnte man bei Grotius gelegentliche Berührungen finden — nicht zum wenigsten etwa die Berührung des Morgen- und Abendsterns Hesperus, den Milton als Gestalt in seinen Dp hat (Chor nach I): die grundsätzliche Auffassung des Stoffes ist aber verschieden, denn für Grotius ist der Sündenfall eine Folge der Wißbegierde, nicht der Leidenschaft [28]). Milton kam bei der

[24]) z. B. Engelchöre, Schilderung der Schöpfung, der Rebellion Lucifers und der Liebe der ersten Menschen (Andreini I, 1; II, 1, 2); erstes Auftreten Lucifers (Andreini I, 2); vgl. solche Parallelen auch bei Hanford, Milton, Handbook 200.

[25]) so von Masson, Hanford, Verity, Todd.

[26]) Später erwähnt er Grotius' Werke gelegentlich. Vgl. PL, ed. Verity. XLVIII/IV.

[27]) vgl. Hanfords richtige Bemerkungen; Milton, Handbook 201/2.

[28]) Bogholm 100/1 charakterisiert Eva gut als „a reasoner", ähnlich Adam. — Sündenfall aus Leidenschaft, allenfalls einige Verse auf p. 45.

Entwicklung seiner Pläne näher an Grotius heran; in der Verwendung der Allegorie weicht er aber von ihm ab, um Andreini zu folgen. Er tat dies um der sinnfälligeren, bühnenmäßigeren Art Andreinis willen, da er mit dem bloßen Emporsteigen der „pallidorum longa morborum cohors" vor dem geistigen Auge des aus dem Paradies vertriebenen Adam nicht zufrieden war (Adamus Exul, V, 2, p. 59; vgl. p. 74) [29]).

(64) Auch zu den anderen biblischen Dp lassen sich parallele Behandlungen in den Literaturen des Kontinents finden. Daß Milton es kannte, ist von keinem dieser Dramen bezeugt, und oft ist man geneigt, dies zu bezweifeln. Immerhin darf man nicht vergessen, daß die Literaturgeschichte kaum begonnen hat, in die Geschichte des Barockdramas tiefer einzudringen, und daß die oft zahlreichen Drucke der Dramen eine größere Verbreitung andeuten, als wir uns meist vorstellen. Es kommt uns hier in erster Linie darauf an, die Parallelität der Stoffwahl zu zeigen; nur selten werden wir eine direkte Beziehung kontinentaler Dramen zu einem Dp feststellen können.

Der „Baptistes"-Plan steht wohl mit Grimoaldus und Buchanan in losem Zusammenhang (vgl. § 59); es mag angemerkt werden, daß der Stoff auch auf dem Kontinent sehr beliebt war und daß gerade zur Zeit der Dp zwei neue Bearbeitungen erschienen [30]). — Mit dem „Sodom"-Plan hat Milton einen seltener behandelten Stoff ergriffen; das Straßburger Sodom-Drama hat er wohl kaum gekannt [31]), dagegen möglicherweise Cornelius Lummenäus a Marca's „Bustum Sodomae". Die Beziehungen des Lummenäus zu Italien, gerade auch wieder zum Haus Barberini, hätten dies erleichtern können [32]). Milton hätte hier eine streng klassizistische Formung des Stoffes, allerdings mit Durchbrechung der Ortseinheit, gefunden und in den langen Chören einen seiner Absicht verwandten Gehalt. Die Anlage des Dp ist aber durchaus selbständig. — Zum Plane „Abram from Morea" könnten zahlreiche frühere Behandlungen [33]), auch etwa der „Jsaaco" von Carlo Francesco della Porta aus dem zeitgenössischen Ita-

---

[29]) Troilo Lancetta's „Scena Tragica d'Adamo ed Eva" erschien erst nach den Dp, hat also sicherlich keinen Einfluß gehabt, wie Haylay vermutete.

[30]) vgl. Thulin, Joh. d. Täufer. — H. Scammacca, „Il Giovanni Battista Decollato" (1644); B. Cabilliau „Phosphorus" (1642); vgl. Backer-Sommervogel, VII, 685 und II, 486.

[31]) A. Saur, Conflagratio Sodomae; vgl. Schwaller 40 ff.

[32]) vgl. Biographie Nationale de Belge, XII, 567—72, u. bes. die Briefe vor den Dramen in der Gesamtausgabe 1628.

[33]) so etwa Schoepper, „Abraham Tentatus" (1561), Jac. Pontanus „Immolatio Isaaci" (gedr. 1594; vgl. Joh. Müller, II, 8 u. II, 96).

lien [34]) herangezogen werden. Eine Beziehung zum Dp ist aber nur bei zwei Dramen zu vermuten. Der Dp steht durch seinen Gehalt und einige allerdings nicht entscheidende Äußerlichkeiten (z. B. Hirtenchöre) dem „Abraham Sacrifiant" (1550) des französischen Calvinisten Theodor Beza nahe; das Werk, das in einer Übersetzung von Arthur Golding (1577) in England verbreitet war und Milton bekannt sein mochte, behandelt wie der Dp den absoluten Gehorsam gegen Gott (z. B. The Conclusion, v. 29 ff.), ist allerdings formal noch halb mittelalterlich angelegt [35]). Einige Einzelheiten des Dp könnte man durch Anregung von Christoph Stymmels terenzianischer Schulkomödie „Isaak" (gedr. 1579) erklären, in der neben der Opferung Isaaks auch die Geschichte Hagars dargestellt wird. Gemeinsam ist die Einbeziehung Eliezers als Beaufsichtigter des Hauswesens während Abrahams Abwesenheit [36]), dann vor allem das Auftreten von Mamre, Escol und Aner als Freunde Abrahams (IV, 2; I, 2, 3); diese Gestalten sind in der Bibel nicht im Zusammenhang der Opferung genannt, die Parallele ist also beachtlich. Es fällt ferner auf, daß Ismael und Agar im Dp genannt werden, obwohl sie in ihm, der sich auf die Opferung beschränkt, keinen rechten Sinn haben; das könnte auch aus Stymmel stammen. Endlich ist bei Stymmel auch eine Szene vorhanden (V, 4), die an den Beginn des Dp erinnert. Beidemal ist es der sechste Tag nach Abrahams Abreise, beidemal wird von unruhigen Träumen Saras gesprochen; die dramaturgische Anordnung ist allerdings etwas geändert. Unabhängig ist dagegen die szenische Entwicklung in den übrigen Akten und der Gehalt des Dp [37]). — Der Plan „Christus Patiens" lenkt schon durch seinen Titel auf das gleichnamige Werk des Grotius (1608); wie Grotius wollte Milton mit der Szene im Garten von Gethsemane beginnen, hätte sich dann aber noch straffer als dieser an die Einheit des Orts gehalten. Grotius Vorbild, übrigens auch die Verbreitung von Passionsspielen in Italien [38]), könnte zur Wahl dieses Stoffes beigetragen haben.

Mehr als Anregung kann bei keiner dieser Parallelen behauptet werden: Milton begnügt sich nie mit bloßer Übernahme,

---

[34]) gedr. Rom, Corbeletti 1637 (vgl. Backer-Sommervogel, VII, 71. — Mir nicht zugänglich!)

[35]) Beza erstrebt Wiederbelebung der Mysterien; vgl. Vorwort des Dramas; dazu Holl 164, Tragédie du Sac de Cabr. 39.

[36]) ähnlich übrigens auch bei Schoepper.

[37]) nur gelegentlich Ähnlichkeit; z. B. Chor nach IV (Macht des Glaubens).

[38]) schon 1542 C. Martiranos „Christus" (Szenenführung der bei Grotius, ähnlich: Klein, II, 509 ff.; Toffanin 61) und in Miltons Zeit (vgl. Ancona 88/9; Bertana 191; Belloni 374).

sondern gestaltet wesentlich neu. Nach diesem Ergebnis ist eine Suche nach Vorbildern für die Dp, die wir nur aus den kurzen Notizen kennen, unnötig. Überdies ging die große Themenliste ja aus direkter Lektüre der Bibel hervor; ob dabei Anregungen bestimmter Dramen eine Bedeutung für die Themenwahl zukam, können wir nicht ersehen. Wir begnügen uns daher zu zeigen, daß der Dichter mehrfach Lieblingsstoffe des Renaissance- und Barockdramas ergriffen hat.

Zwei der beliebtesten Stoffe hat Milton allerdings übergangen, den Jephte- und den Josef-Stoff[39]). Den oft behandelten Stoff von David und Saul[40]) hat er dagegen in zwei Notizen vorgemerkt (A 27, 28), dabei aber nicht auf den meist dargestellten Kampf Davids gegen Goliath verwiesen. Über die geplante Form sagen diese Notizen nichts; die eine, „Saul in Gilboa", scheint ein streng klassizistisches Drama, eine Beschränkung auf die Endszene, die andere, „David revolted", vielleicht ein lockerer gebautes Drama anzudeuten. Für den ersten Plan könnten Rhodius „Saulus Gelbaeus", Lummenäus a Marcas „Saul" oder Jean de la Tailles „Saul Furieux", für den zweiten Desmasures' Trilogie, besonders „David fugitif", oder Cottones „Davide" anregend gewesen sein. — Auch mit den Dp 50 und 51 (Zerstörung Jerusalems) hat Milton zu einem Lieblingsstoff der Zeit gegriffen[41]). Bei keiner der anderen Bearbeitungen steht allerdings der Botenbericht über die Katastrophe am Anfang, wie er es plante; der Dichter ist hier in seinem Streben nach klassizistischer Handlungsbeschränkung weiter als die andern Autoren gegangen. Es ist denkbar, daß Milton Malapertius' „Sedecias" aus der weit verbreiteten Sammelausgabe von Jesuitendramen kannte; Malapertius hebt hervor, daß Sedecias als Rebell gerechte Strafe erleidet (vgl. A 50), und läßt, wie Miltons Plan (A 51), die Klagen Jeremias hervortreten, die in fast allen Bearbeitungen eine Rolle spielen. In einen Zusammenhang mit dem zeitgenössischen

---

[39]) Jephta (Jud. 11) behandeln Buchanan, Lummenäus, J. Balde; Josef (Gen. 37 ff.) behandeln Corn. Crocus, Macropedius, Hunnius, N. de Montreux, A. de la Puiade, J. Bidermann, Th. Rhodius, Libenus, Grotius, H. Scammacca, Vondel, Leone Santi und Desmasures.

[40]) Joachim de Coignac (1558), J. de la Taille (1572), Cl. Billard (1610). Straßburger Saul (1606), Th. Rhodius (Saulus Rex u. S. Gelbaeus; gedr. 1615, vgl. Schwaller 34), G. Jansenius (1600), G. van Nieuwelandt (1617), Lummenäus a Marca (gedr. 1628), Cicognini (1633), G. Fivizzani (Saul?). Tancred Cottone (1628), Leone Santi (1632; 1637); Du Ryer (gedr. 1642; aufg. 1639?).

[41]) Garnier (Les Juifves, 1583; danach G. de Nieuwelandt, Jer. Verwoestingh, 1635), Th. Naogeorgus (Hieremias, 1603 in Straßburg), Malapertius (Sedecias, gedr. 1616, 1634), Lummenäus (1628), B. Campelli (Gerusalemme Cattiva, 1623), N. Caussin, (Solyma, 1620).

Drama darf man vielleicht noch die Wahl des Themas von A 53 bringen; er ist als einziger aus einem späteren Buch der Bibel herausgegriffen, und die Erinnerung an ein dem Dichter bekanntes Drama könnte der Grund dafür sein [42]). Behandlungen eines von Milton notierten Stoffes ließen sich auch zu anderen Dp finden (A 7, 19, 30, N 3 u. a.) [43]), ohne daß man daraus Schlüsse ziehen könnte. Übrigens berücksichtigen unsere Zusammenstellungen nur gedruckte Werke, und nur, soweit sie mir zugänglich waren oder in größeren literaturgeschichtlichen Werken genannt wurden; würde man die nur aus Periochen bekannten Aufführungen [44]) hinzunehmen, so würde unsere Darlegung noch ausführlicher werden.

Damit haben wir wohl gezeigt, daß die Absichten Miltons von den Leistungen des kontinentalen Dramas aus verständlicher werden als vom zeitgenössischen englischen Drama her. Während in England das religiöse Theater schon lange hinter den weltlichen Stoffen zurückgetreten war, blieb es auf dem Kontinent auch über die Zeit von Miltons Dp hinaus in Blüte, im Gewand des Lateinischen und in den Nationalsprachen. Von diesem religiösen Theater hat Milton die italienische Reise, auch wenn er es nicht berichtet, sicher Kenntnisse vermittelt, wenigstens in großen Zügen. Die Wendung zum Theater gerade nach dieser Reise kann von solchen Anregungen gefördert worden sein; sicher ist es unbegründet, wenn man dieser Reise nur epische Anregung zuschreibt, die Dp dagegen aus der nationalen, englischen Tradition herleitet [45]). Mit dem englischen Drama von Miltons Zeit haben die Pläne, abgesehen von der klassizistischen Nebenströmung in England, nichts gemein. Man könnte die Wahl nationaler Themen allenfalls auf das Vorbild elisabethanischer Historien zurückführen, denen sie aber innerlich ganz fern stehen. Übrigens behandelte ja das klassizistische Drama des Kontinents keineswegs nur Bibelstoffe, sondern griff gern in entfernte ge-

---

[42]) vgl. Nic. Caussin (Nabuchodonosor, 1620), T. Cottone (Sidrac, Misac et Abdenago, 1626), C. Brülow (Nebucadnezar, Straßb. 1615), ein franz. „Nabuchodonosor (vgl. Lancaster 82).

[43]) A 7 (Dinah): Lope de Vega (El robo de Dinah), F. Perrin (Sichem Ravisseur, 1606), Nancel (Dina, 1607). A 19/20 (Samson): H. Ziegler (1547), A. Fabricius (1569), Lummenäus (1628), Th. Wunst (1604), Th. Rhodius (1602, 1615, 1625), franz. „Samson le Fort" (1614; Lancaster 81); vgl. K. Gerlach, Der Simsonstoff im dt. Drama (Berlin 1929). A 30 (Tamar): Nic. Chrétien (1608); Rochus Honerdius (1611), Lummenäus (Amnon, 1628), Velo (vgl. Bertana 219). N. 3: Heinsius (Herodes Infanticida, 1632). Ferner gibt es Parallelen zu A 9, 15, 18, 23, 26, 31, 34, 38, 49.

[44]) vgl. Backer-Sommervogel: Gofflot: Joh. Müller, Bd. II.

[45]) Allodoli, Adamo 6/8; Milton 38/39.

schichtliche Epochen zurück. Man denke nur an die Dramen mit westgotischem oder langobardischem Stoff[46]) oder an Tassos „Torrismondo". Sogar Stoffe aus der frühenglischen Geschichte fehlten nicht ganz[47]). Die Stoffwahl etwa eines Grotius, Rhodius, Cottone, Vondel, ja selbst eines Scammacca oder Caussin steht Milton näher als die irgendeines seiner englischen Zeitgenossen! In dieselbe Richtung weist auch die klassizistische Form und die lehrhafte Absicht der Dp.

(65) Die Entwicklung der Form des neueren Dramas geht auf dem Kontinent durch mehrere stilistische Phasen hindurch[48]), die zeitlich nicht in den Rahmen bestimmter Daten eingespannt werden können; sie laufen schon in den einzelnen Literaturen, sich beeinflussend, nebeneinander her, und in den verschiedenen Ländern ist das Tempo der Entwicklung sehr verschieden[49]). Wir können also keinen „Zeitstil" für die Jahre der Dp angeben, um die Pläne daran zu messen. Wir können aber zeigen, daß Milton die formalen Probleme der Tragödie auf Wegen zu lösen versuchte, die auch die klassizistischen Dramatiker des Kontinents, und gerade die Dramatiker der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gegangen waren.

Ein Hauptmerkmal der Dp ist die strenge Beobachtung der Einheiten; darin ging Milton über die Praxis seiner Zeit hinaus, die oft zwar einen äußerlichen Klassizismus erstrebte, aber die Ortseinheit der bewegteren Handlungsführung und der barocken Schaulust opferte[50]). Dagegen könnten Tassos „Torrismondo"

[46]) Hermenigildus (behandelt von Sforza Pallavicini, E. Tesauro, N. Caussin), Rosmonda (von Rucellai, 1515), Albesinda (von B. Campelli) u. a. — Ein nordischer Stoff etwa in Cottones „Olaus".

[47]) William Drury behandelte für das Jesuitentheater zu Douay den Stoff von E 24 in der Tragicomoedia „Alfredus sive Alvredus", 1620 u. mehrfach gedr. (unklassizist. Historienstil mit komischen Szenen, ausgesprochene katholische Tendenz, bringt wie Milton Alfreds Sieg mit Hubbas Niederlage zusammen in einer typisch barocken Szene, III, 13). — Den Stoff von B 7 behandelte der engl. Jesuit Joseph Simon in „Mercia sive Pietas Coronata" (typisches Märtyrer- und Bekehrungsstück; allerdings erst 1648 im Engl. Kolleg in Rom aufgeführt). Tancred Cottones „Edvino" behandelt den Edwin von B 17 (1628; mir nicht zugänglich!). — Ferner Aufführungen: „S. Eduardus" (Olmütz 1618), „S. Eduardi Conversio" (Hildesheim 1611); vgl. Joh. Müller, Bd. II.

[48]) etwa: Fortleben oder Wiederbeleben der mittelalterlichen Spielform, Nachahmung der römischen Komödienform des Terenz, Nachahmung der Tragödienform des Seneca, modifiziert von Einflüssen griech. Tragiker, Entwicklung der klassiz. Form (bes. Frankreich), Hervortreten szenischer und opernhafter Wirkungsmittel (bes. Italien).

[49]) vgl. z. B. die Daten über die Tragödienform, Stachel 1.

[50]) Das gilt besonders von den Jesuitendramen von Caussin, J. Simon (vgl. Flemming, Jes. 44 ff.), Santi Leone, Tancr. Cottone.

und vor allem die Dramen der Niederländer Grotius und Heinsius für Milton vorbildlich gewesen sein; gerade in den Jahren der Dp setzten sich die Einheiten ja auch im nationalsprachlichen Drama Hollands und Frankreichs durch (Vondel; Streit um Corneilles „Cid"). Mit der Konzentrierung der Handlung steht die Szenenzahl der Akte im Zusammenhang. Manche Dramen der Zeit haben noch bis zu 14 Szenen pro Akt, durchschnittlich etwa sieben [51]). Milton hat dagegen vier Szenen in seinen Plänen nie überschritten. Auch dies nähert ihn wieder vor allem den Niederländern; aber auch bei Jesuiten findet sich diese Art (Malapertius, Libenus, weniger bei Caussin). Diese Gleichartigkeit kann auf den in gleicher Weise verspürten Einfluß der Antike zurückgehen; eine Szenenführung wie die eben geschilderte kennzeichnet z. B. Seneca. Auf Seneca scheint auch der Gebrauch des Geistes am Anfang des Stückes zu weisen. Senecas Technik, der nach der Geistererscheinung den 1. Akt durch ein Chorlied schloß („Agamemnon", „Thy estes"), ist oft nachgeahmt worden [52]), oft wurde auch, besonders in Italien, der Geist als Prologsprecher vor den ersten Akt gestellt [53]), was dann mehr an die Art des euripidieischen Prologs, in dem ja auch einmal ein Geist auftritt („Hekabe"), erinnert; diese zuletzt erwähnte Art wollte Milton verwenden, wie der „Baptistes"-Plan zeigt. An Euripides, die Götterprologe, erinnert der Prolog des Moses in der Skizze zu PL; im „Sodom"-Plan scheint die Exposition dem Chor zugeteilt (vgl. Äschylus, „Perser", Vondel, „Joseph in Ägypten"). In gleicher Weise ist der erste Akt der 4. Skizze zu PL und von A 5 gebaut (Monolog, Einzug des Chors, Gespräch von Chor und Monologsprecher); das erinnert an den ersten Akt von Senecas „Trojanerinnen" (Monolog Hekubas, Gespräch von Chor und Hekuba). Im „Samson Agonistes" hat Milton später den ersten Akt ja auch so angelegt! Diese Nachahmung der „Trojanerinnen" ist deshalb interessant, weil die zeitgenössische Kritik gerade dieses Werk Senecas besonders hochschätzte [54]).

Aufschlußreich ist die Behandlung des Chors. Seneca hat ihm in der Hauptsache „die Zwischenaktsmusik in den Pausen, deren Liedertexte sich oft weit von der Handlung entfernen", zugewiesen [55]); der Chor nimmt selten an der Handlung direkten

[51]) So rechnet Andreini ganz selbstverständlich 6 oder 7 Szenen auf einen Akt; Vorwort zu „L'Adamo" (p. 20).

[52]) z. B. Petavius „Carthaginienses" (in Selectae), Lummenäus, „Abimelech".

[53]) vgl. Bertana 110, 190; Klein 403, 410, 425, 301.

[54]) Grotius nannte es „regina tragoediarum". Stachel 152.

[55]) so Stachel 12/3; vgl. Leo, Plautinische Forschungen, Berlin 1912, p. 96 Anm. 2; aber auch über Schwanken des Chorgebrauchs K. Münscher, Senecas Werke 107 ff. (= Philologus Supplement XVI. Lpzg. 1922).

Anteil, höchstens durch Anhören des Boten, kurzes Gespräch mit ihm [56]) oder durch Wechselklage [57]). Über dies gehen die meisten Zeitgenossen Miltons nicht hinaus [58]), ja bei vielen (Grotius, Malapertius, Caussin, Cottone) ist der Chor im wesentlichen nur Zuschauer, der am Ende des Aktes Betrachtungen anstellt. Eine solche Rolle hat der Chor z. B. in Miltons 3. Plan zu PL; schon die Gespräche Eliezers und Gabriels gehen darüber hinaus. Milton kennt aber auch direktes Eingreifen des Chors in die Handlung, so in gleicher Weise im 4. Plan zu PL und A 6 [59]), wenn der Chor sich Lucifer entgegenstellt oder Lot beschützt. Ein solches Eingreifen kenne ich im zeitgenössischen oder römischen Drama nicht, sondern nur im griechischen. Auch daß die Bedeutung des Chors als Aktschluß vermindert ist (vgl. A 6, N 1), nähert die Dp der Struktur des griechischen Dramas; griechisch ist schließlich der Abschluß durch ein nur kurzes Chorlied (vgl. 3. u. 4. Plan zu PL). Milton hatte die Griechen ja gepriesen (§ 40); wir sehen, daß er ihnen auch wirklich nachfolgen wollte. Dieses Streben ist eine Parallele zu Tendenzen, die sich im kontinentalen Drama besonders in den ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts bemerkbar machten. Während man im 16. Jahrhundert die Griechen zwar genannt, praktisch aber, von Ausnahmen abgesehen, Seneca nachgeahmt hatte [60]), erhob jetzt die Kritik ihre Stimme gegen Seneca, und mehrere große Dramatiker wandten sich, besonders in stilistischer Hinsicht, von Seneca ab und Euripides zu (Rhodius, Grotius, Heinsius, Vondel) [61]). — Auch die besonderen Wirkungsmittel in den Dp sind dem Theater des 16./17. Jahrhunderts nicht fremd. Das Motiv der hereingetragenen Köpfe finden wir in der Renaissancetragödie wie im Jesuitentheater [62]); mehrere Chöre wurden häufig verwandt [63]); und auch eine effektvolle Ausgestaltung einzelner Szenen war dem damaligen Theater nicht fremd, Milton selbst sah ja derartige Theaterkünste im Palazzo Barberini (vgl. § 7).

[56]) Medea V, Trojanerinnen II, Oedipus V, Thyestes IV, Herk. am Oeta III.

[57]) Hekuba I, Herkules am Oeta I, IV, Agamemnon IV.

[58]) vgl. z. B. Rhodius, Saulus Gelbaeus I, 2; III, 2; IV, 3. — Lummenäus, Abimelech V, Sedecias IV. — Grotius, Chr. Patiens III. Creizenach II, 504 über die Rolle des Chors.

[59]) Hs. beidemal: „Chorus prepare resistance". — Bei Milton, wie bei Grotius und Heinsius, ist die Zusammensetzung des Chors aus indirekt Beteiligten klar; anders Rhodius und Lummenäus.

[60]) Stachel 2. Solche Ausnahmen vgl. Stachel 1, 52, 54.

[61]) Stachel 123 ff., 162 ff., 153 ff., 174 ff.

[62]) vgl. z. B. Bertana 96, Klein 285, Flemming, Jes. 152.

[63]) Grotius, Christus Patiens; Heinsius, Herodes Infanticida; Malapertius, Sedecias: Lummenäus, Sedecias; Vondel, Palamedes, Gysbreght van Aemstel.

(66) Sehen wir uns nun in der dramatischen Literatur der beginnenden Neuzeit nach Erscheinungen um, die Miltons Absichten in gewisser Weise parallel liegen! Hier wäre besonders das Jesuitentheater zu nennen; es erstrebt einen Klassizismus, der von der barocken Theaterfreude modifiziert wird, aber in der Zeit von Miltons Italienreise die Regeln noch nicht allzusehr gesprengt hatte. Gerade die Besonderheiten der Stilform der Dp finden wir in hervorragender Weise bei ihnen: die Allegorien [64]), die in stummer Szene den Gehalt versinnlichen oder auf Zukünftiges weisen; das Zusammenstürzen der Götzenbilder [65]), das wir bei Milton vermuteten; die Steigerung in der Schlußszene, überhaupt die Massenregie [66]); auch den Schlußaufruf [67]). Eine Szene wie das Ende Sodoms in A 6 könnte geradezu aus einem Jesuitendrama stammen. Die Märtyrer-, Zauber- und Visionsszenen bei Milton sind weitere Parallelen zum Jesuitendrama. Solche Gemeinsamkeiten sind in den ähnlichen Zielen tiefer begründet. Wie bei Milton war bei den Jesuiten das Ziel des Theaters kein rein literarisches, auch nicht das bloß pädagogische des Schultheaters. Besonders in der großen „Schlußkomödie" wollte man die Gönner der Schule und Universität erfreuen, aber darüber hinaus auch das Volk erfassen; „allen Kreisen sollten die Grundwahrheiten der katholischen Weltanschauung eingeprägt werden" (Flemming, Jes. 1). Diesem Ziel, den Zuschauer, und zwar auch den Zuschauer aus dem Volk, zu fesseln und die Lehre sinnfällig zu machen, entspang das Streben nach Theaterwirkungen bei Milton wie bei den Jesuiten [68]). Der Publikumserfolg der Jesuiten war in der Tat groß, die erstrebte moralische Wirkung blieb manchmal nicht aus, und das Ansehen ihrer Spiele war daher, auch bei Protestanten, beträchtlich [69]). Diese die Massen erfassende Didaktik steht Miltons Absichten nahe, wenn sie natürlich

---

[64]) vgl. Flemming, Jes. 179 ff., 188 ff.: Ordensdrama 12/3.

[65]) z. B. in Caussins „Felicitas"; und (nach den Dp) in J. Simons „Vitus" und „Mercia"; vgl. Flemming, Jes. 49, 154.

[66]) vgl. Flemming, Jes. 181 ff. — Effektvolle Schlußszenen, die (in Avancinis Bearbeitung) schon zum Musikalisch-Opernhaften neigen, etwa bei Leone Santi und Tancred Cottone.

[67]) z. B. in Caussins „Solyma", Drurys „Alfredus", Simons „Mercia", weniger deutlich in Cottones „Olaus" u. „Sidrac".

[68]) Auch in Straßburg wandte man sich beim Hinausschreiten über den Bereich der Schule größeren szenischen Leistungen zu (Zusammensturz und Feuerwerk beim Untergang von Sodom und Jerusalem; vgl. Episodien zu Wunsts „Simson"). Schwaller 29, 37/8: Jundt 43, 46, 47 Anm. 1.

[69]) für Deutschland: Flemming, Jes. 270 ff. (z. B. Erfolg von Bidermanns „Cenodoxus"! Ordensdrama 15); für Frankr.: Gofflot, Boysse. — Über das Ansehen: Flemming, Jes. 300, und McConaughby, 73/6.

inhaltlich auch in ganz andere Richtung weist. Sie beherrschte die Bühne der Zeit, und Milton hat sie wohl kaum übersehen. Der Gedanke, daß Milton von dem Jesuitentheater gelernt habe, mag zunächst befremdlich erscheinen, und dies ist nicht zuverlässig nachzuweisen; man vergleiche aber, daß in denselben Jahren Andreas Gryphius, auch er ein Protestant, viel von ihnen gelernt hat, oder, daß derselbe Gryphius auf einer lutherischen Lateinschule die Werke des Jesuiten Caussin als Preis erhielt (1634), „ein Zeichen, daß in theatralischen Dingen kein großer Unterschied der Konfession gefühlt wurde“ [70]). Milton hat auf dem Kontinent sicher vom Theater der Jesuiten gehört, wenn nicht gar einer Aufführung beigewohnt. Er hätte sogar vielleicht schon in England ein Jesuitenstück sehen können, die Tragödie „Zeno“ von Joseph Simon, die 1631 in Cambridge gespielt wurde [71]), und in ihr hätte er ein ganz charakteristisches Werk mit Geistern, Visionen, Engelserscheinungen und ähnlichen Effekten kennen gelernt.

Auf protestantischer Seite ist eine derartige Parallelerscheinung von so großer Ausdehnung nicht zu finden, besonders nicht mehr zu Miltons Zeit. Zu nennen wäre allenfalls das Straßburger Schultheater, das die Tendenz aber nicht so in den Vordergrund rückt. Eine Milton nahestehende Auffassung des Dramas findet sich am ehesten bei den Calvinisten des Kontinents, die nicht so unbedingt theaterfeindlich waren wie die englischen. Schon Calvin sah sich dazu gedrängt, das Drama anzuerkennen, „wenn es Ausdruck der öffentlichen Meinung in der Sache der Reformation war“ oder pädagogischen Zwecken diente; er sah wie Milton ein, daß nicht alle Vergnügungen untersagt werden könnten [72]). „Zudem erkannten einsichtsvolle Männer bald im Theater ein ausgezeichnetes Kampfmittel, auch sahen sie ein, daß es erziehend und erhebend wirken könne“ (Holl 103). Bezas „Abraham Sacrifiant“ und die ihm folgenden Dramen der französischen Calvini-

---

[70]) Flemming, Gryphius 27.

[71]) „Zeno“ ist zwar erst 1648 gedruckt, aber mit der Bemerkung, daß das Werk schon an verschiedenen Orten aufgeführt worden sei (eine solche Aufführung schon 1634 im Engl. Kolleg in Rom; vgl. Backer-Sommervogel, VII. 107). Die Cambridger Aufführung von 1631 verzeichnet Retrospective Review XII, p. 50, 30 und danach CHEL, VI, p. 477; diese Angaben werden, wie mir der Bibliothekar der Cambridger Universitätsbibliothek in freundlicher Weise mitteilte, durch eine Angabe in einer in Cambridge vorhandenen Handschrift des „Zeno“ gestützt („Anno 1631 Acta“). Nähere Angaben vielleicht in der mir unzugänglichen, nur in Cambridge in Maschinenschrift vorhandenen Phil. Dissertation von W. H. MacCabe, „Introduction to the early Jesuit Theatre in England“, Cambridge 1929.

[72]) Marta Grau, Calvins Stellung z. Kunst; und Holl 104/6.

sten sind dieser Einsicht entsprungen [73]). Beza lehnt wie Milton leichtfertige Dichtungen ab; sein Drama soll die glaubenstärkende Macht der biblischen Beispiele in Erinnerung rufen, aber auch Gott loben durch alle Mittel, die der Dichter ersinnen kann (Vorrede). Diese Haltung kennzeichnet Desmasures kurz und treffend mit dem Wort, daß die Tagödie dazu da sei, „pour servir a instruire et non pour plaisanter" [74]). An Miltons Absichten erinnert auch, daß hier das biblische Geschehen oft der zeitgenössischen Lage parallel gesehen wird. Von direkter konfessioneller Satire sehen diese calvinistischen Dramen zwar meist ab und begnügen sich mit einem Hinweis im Untertitel oder Vorwort; so lautet etwa der Untertitel des „Josias" von Messer Philone „vrai miroir des choses advenues de notre temps" [75]). Hier ist also wenigstens ein Ansatz auch zu politischer Bedeutsamkeit der Tragödie, die wir etwa in Italien, für dessen dramatische Literatur ihr Geschichtsschreiber jede politische Bedeutung ablehnt [76]), nicht so finden. Diese frühen Bibeldramen hatten, im Gegensatz zu den späteren (Garnier, La Taille, Montchrestien) auch noch Aussicht, aufgeführt zu werden; sie wurden in den Kollegien, ja in calvinistischen Gegenden auf öffentlichen Plätzen zur Erbauung gespielt [77]). Schon Beza hatte Volkstümlichkeit erstrebt und sich bemüht, einfach und ohne gelehrten Ballast zu schreiben (vgl. Vorrede). Auch dieses Streben nach Wirkung auf die Masse glaubten wir ja bei Milton zu erkennen. Die Gleichartigkeit der ganzen Haltung tritt besonders hervor bei einem Drama, das klassizistischer als die sonst mehr ans Mittelalter als an die Antike anknüpfenden Dramen ist, bei der „Tragédie du Sac de Cabriere", die Milton sicher nicht gekannt hat [78]). Dieses Werk der Blütezeit des calvinistischen Theaters (wohl 1566 in Genf aufgeführt) behandelt einen Stoff aus der Geschichte der Hugenottenverfolgungen; „Verherrlichung Gottes und seiner Anhänger, Entfachung des Glaubenseifers, Polemik gegen Andersgläubige sind die Themen" [79]). Die feierliche Handlung, z. B. in den Szenen des eingeschobenen Glaubensbekenntnisses, die Darstellung der stolzen Zuversicht, mit der dieses hugenottische Volk von Bekennern (Chor) in den Tod geht, lassen ahnen, welche Wirkungen ein puritanisches Drama, wie Milton es plante, hätte erreichen können. Zu Miltons Zeit war dieses calvinistische Drama in Frankreich längst erloschen; einen wesentlichen Ein-

[73]) vgl. Creizenach, II, 456 ff.: bes. Holl 113 ff. und 163 ff.
[74]) Epistre vor „Trag. Saintes", v. 120.
[75]) Weitere Beispiele bei Holl 169 ff.
[76]) Bertana 139.
[77]) Kohler 52, 55.
[78]) Erhalten nur in einer Heidelberger Handschrift!
[79]) Tragédie du Sac de C., ed. Christ, 56.

fluß von dieser Seite brauchen wir nicht anzunehmen. Auch in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts blieb das religiöse Drama in Frankreich sehr im Hintergrund. Zwischen Garniers „Juifves" und Corneilles „Polyeucte" kann kein wirklich bedeutendes religiöses Drama angeführt werden; Aufführungen religiöser Dramen waren, außer den Spielen der Jesuitenkollegien [80]), selten. Doch ist in der Zeit der Dramenpläne, etwa von 1636 an, ein Aufleben des religiösen Dramas in klassizistischer Form zu beobachten (z. B. Du Ryers „Saul") [81]).

Eine Parallele zu Miltons Absichten stellt endlich auch das holländische Theater dar. Schon das Schuldrama war dort zu großen öffentlichen Aufführungen fortgeschritten [82]), und dort entwickelte sich vor allem auch ein wichtiges öffentliches Theater. Mit der Schaffung der Amsterdamer Schouwburg (1638) war eine Art Nationaltheater erreicht, auf dem ein in dem nationalen Boden verwurzelter Klassizismus einzog [83]). Schon vorher hatte in Holland die Tragödie eine nationale Bedeutung, und es gehörte zu ihrer Aufgabe, die Zustände von Staat und Kirche zu beurteilen. Heinsius hatte in „Auriacus sive Libertas Saucia" (1602) in einer klassizistischen Tragödie einen politischen Stoff behandelt [84]), Hoofts Werke („Geeraerdt van Velsen" 1613, „Baeto" 1617, gedr. 1626) und Dramen ähnlicher, nicht rein klassizistischer Art [85]), brachten nationale Stoffe auf die Bühne, Coster schrieb mit seiner „Iphigenia" (1617) eine politische Streitschrift gegen die Predikanten als klassizistisches Drama [86]). Diese Rolle des Theaters zeigt sich auch in Vondels Werken. Im Auszug der Israeliten aus Ägypten in seinem Drama „Pascha" (1612) sah er ein Gleichnis der Befreiung Hollands von Spanien (angefügter Vergleich!); unter dem Bild der antiken Sage von „Palamedes" (1626) stellte er den Untergang Oldenbarneveldts als Anklage gegen die Predikanten dar [87]). Im „Gysbreght van Aemstel", mit dem die Schouwburg eröffnet wurde, schuf er ein nationales Drama von heute noch dauernder Wirkung, das allein im Januar und

---

[80]) Von diesen ist aus der Zeit vor 1640 wenig bekannt, nur einige Drucke (z. B. Caussin etc.); vgl. Gofflot 95/6; und Boysse, 113 ff., 335 ff.

[81]) vgl. Pascoe, Drames religieux, bes. 26, 173/4, 188/9.

[82]) Worp, I, 237/8.

[83]) vgl. zusammenfassende Schilderung Hollands: Flemming, Gryphius 41 ff.

[84]) nach dem Vorgang von Casparius. Worp. I. 224.

[85]) z. B. von J. van Zevecote, S. Sixtinus. Worp, I, 252 ff., 290/9. Auch Tragikomödien mit nationalen Stoffen: z. B. Worp. I, 373. — Allegorien spielen hier eine große Rolle.

[86]) Worp, I, 257; Prinsen 284.

[87]) „Palamedes" erreichte in wenigen Jahren 30 Auflagen; Baumgartner, Vondel 40.

Februar 1638 13 Aufführungen erlebte. Vondel blieb aber auch ein Liebling der Theaterbesucher [88]), als er in den folgenden Jahren das klassizistische religiöse Theater auf die Höhe führte; die „Gebroeders" und die Josef-Trilogie erlebten zahlreiche Aufführungen und Druckauflagen. Mit gläubiger Ehrfurcht stand Vondel dem biblischen Stoff gegenüber, in dem er eine „göttliche Majestät und anbetungswürdige Ehrwürdigkeit, die nirgends so sehr als in Trauerspielen erfordert werden", sah; auch den moralischen Nutzen hat er betont [89]). Hier hatte eine würdige Darstellung des biblischen Stoffes in einer Form, die der antiken Tragödie nachstrebte, die Bühne und das Volk erobert. Vondel hatte zu einem guten Teil erreicht, was Milton beabsichtigte!

Wir haben keine Zeugnisse, die uns beantworten, ob Milton von diesem Zustand des holländischen Theaters Kenntnis hatte; holländisch hat er damals wohl noch nicht gekonnt [90]), aber er kann von den Erfolgen des nationalen und religiösen Theaters in Holland wenigstens gehört haben. Als Milton im April oder Mai 1638 Grotius in Paris besuchte, mag, wie Edmundson wohl richtig vermutet, Vondels „Gysbreght van Aemstel" das große Gesprächsthema in Grotius' Haus gewesen sein. Eben hatte Vondel den „Gysbreght" Grotius gewidmet und dieser dankte dem Dichter dafür in einem Brief mit hohem Lobe. Grotius verglich Vondels Werk mit dem antiken Theater und sagte, daß Sophocles' „Ödipus in Kolonos" und Euripides' „Bittende Frauen" Athen keine größere Ehre angetan hätten, als Amsterdam mit Vondels Werk genieße [92]). Bei einem ähnlichen Wort des Grotius oder einer Unterhaltung über das holländische Theater während Miltons Besuch würde der junge Dichter wohl aufgehorcht haben. Vielleicht liegt auch hier einer der Keime zu den Dramenplänen.

(67) Zusammenfassend können wir nun sagen, daß die Dp Miltons, so fremd sie in der Entwicklung des englischen Theaters stehen mögen, mit der Tradition des kontinentalen Renaissance- und Barockdramas manche Zusammenhänge zeigen. Das gilt vor allem von den geplanten Bibeldramen, denen viele neulateinische und nationalsprachliche Dramen stofflich und durch die klassizistische Technik nahestehen; gerade auch das Streben nach bestimmten theatralischen Wirkungen entspricht dem frühen Barockdrama. Milton hat aber keineswegs bestimmte Dramen geist-

[88]) 1638—43 waren 20 Prozent der Aufführungen Werke Vondels.

[89]) Vorworte zu „Gebroeders" und „Josef in Dothan".

[90]) Von holländischen Studien Miltons hören wir erst 1654: Brief Roger Williams. Vgl. Edmundson, M. and Vondel, 17.

[91]) Edmundson 27/8.

[92]) Brief des Grotius vom 28. Mai 1638; vor Vondels „Gysbreght" in der Ausgabe von Lennep-Unger; p. 20/1.

los nachgeahmt; so unvollständig auch unsere Untersuchung sein mußte [93]), so können wir dies doch mit Bestimmtheit sagen. Wo, in seltenen Fällen, eine Anregung spürbar wird, stammt sie vielleicht von einer Szene oder einem Stilmittel, und Milton ist davon nur ausgegangen, um den Plan eines selbständig aufgebauten, selbständig durchdachten Werkes zu schaffen. Derartige Anregungen mögen ihn auch zur Aufnahme einiger Stoffe, die auf dem Kontinent beliebt waren, veranlaßt haben. Ein gutes Beispiel für das, was er im Drama des Kontinents suchte und fand, ist sein Verhalten zu Grotius' und Andreinis Werken über den Stoff von „Paradise Lost". Grotius ging es um die Verdeutlichung eines Gehaltes, nicht um eine Abschilderung des Lebens, und bei ihm fand Milton die klassizistische dramatische Technik, eine Kunst der großen pathetischen Linie, eine getragene Würde und strenge Stilisierung der dramatischen Bewegung. Darüber hinaus übernahm er, getrieben von dem Ungenügen an der rein rhetorischen Haltung des Grotius, aus dem Barockdrama Andreinis das Stilmittel der allegorischen Gestalt, ohne sich im übrigen von Andreinis fantastischen Übertreibungen gefangen nehmen zu lassen. Vielleicht tat er dies im Hinblick auf die Bühnenwirkung.

Auf dem Kontinent war ja das klassizistische Drama in Miltons Zeit noch lebendig und wirksam, und nicht nur Lesedrama, wie im zeitgenössischen England. Dramen, in denen ein grundsätzliches klassizistisches Wollen allerdings oft genug mit den Anhängseln des Barock behaftet war, wurden noch aufgeführt; sie waren vielleicht zwar aus der Schule oder Studierstube erwachsen, aber sie wandten sich doch auch noch an das Volk. Ihre Absicht war dabei nicht die des elisabethanischen Theaters („Our true intent is all for your delight"), sondern sie erstrebten, im Sinne der Poetik der Zeit, Lehre und beispielhafte Mahnung. Wie im vorhergehenden Jahrhundert die Calvinisten, so benutzten in Miltons Zeit die Jesuiten die Bühne als eine Kanzel; ihnen mag Milton die Neigung zu Effekten, in denen sie unbestrittene Meister waren, entlehnt haben. Ein Drama mit ähnlicher Tendenz war in Holland durch die neulateinischen Tragödien von Grotius und Heinsius vorbereitet und durch die nationalsprachlichen Dichter, besonders durch Vondel, zum Volkstheater entwickelt worden. Vondel hat sich an zwei Stellen über seine literarische Stellung geäußert; in beiden Fällen treffen seine Worte auch auf Miltons Absichten in den Dp zu. In der Widmung des „Gysbreght van Aemstel" an Grotius verweist er auf seine Vorgän-

[93]) Lückenhaft ist unsere Untersuchung im Hinblick auf das italienische Drama, das wissenschaftlich noch wenig bearbeitet und direkt meist nicht erreichbar war, da die betreffenden Dramen auf deutschen Bibliotheken nicht vorhanden sind.

ger in der Schaffung nationaler Dichtungen, u. a. auf Homer, Tasso, Ronsard, aber auch auf die griechischen Tragiker und seinen Volksgenossen Hooft. Das ist eine Zusammenstellung, die Miltons Gedankengang in „The Reason of Church Government" (Pr. W. II, 478) ganz parallel läuft. Vondel begründet neben dem nationalen aber auch sein religiöses Streben im Drama. Er verteidigt das Recht des religiösen Dramas gegenüber den calvinistischen Eiferern Hollands[94]). Als Verteidigung weist er u. a. auf Buchanan, Schonaeus, Heinsius, Grotius, van den Honert (Honerdius) und Beza und nennt damit die Gipfelleistungen des Bibeldramas der Protestanten Westeuropas. Auf dieser Linie findet sich das Streben nach einem würdigen Drama, das neben den lauteren Stimmen all jener Calvinisten, die auf dem Kontinent und in England das Theater kompromißlos und fanatisch bekämpften, nicht vergessen werden darf. In diese Linie gehört durch seine Dramenpläne auch John Milton hinein, der im beginnenden Reich der Puritaner dem Theater eine Stätte bereiten wollte.

---

[94]) in dem Berecht vor dem „Salmoneus"; 1656.

Lebenslauf.

Am 12. Dezember 1910 wurde ich, Walther Schork, als Sohn des Eisenbahnassistenten Friedrich Schork und seiner Frau Sophie, geb. Krieg, in Freiburg im Breisgau geboren. Ich besuchte die Volksschulen in Kirchzarten und Hinterzarten und die Realschule in Neustadt im Schwarzwald, ferner, nach dem Tode meines Vaters (1921), die Rotteck-Oberrealschule in Freiburg im Breisgau, an der ich Ostern 1929 die Reifeprüfung bestand. Im Oktober 1930 unterzog ich mich in Karlsruhe einer Ergänzungsprüfung in Latein und erwarb so das Reifezeugnis eines Realgymnasiums.

Vom Sommersemester 1929 an studierte ich an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau Englisch, Germanistik, Geschichte und deutsche Literaturgeschichte. Im Wintersemester 1930/1 war ich in München immatrikuliert, dann wieder in Freiburg bis zur Ablegung der Staatsprüfung für das Lehramt an höheren Lehranstalten, die ich im Dezember 1933 in Karlsruhe bestand.

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Professor Dr. Friedrich Brie, dem ich dadurch und durch die bereitwillige Förderung beim Fortschreiten der Arbeit zu herzlichem Dank verpflichtet bin.